СЕРОВ





ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ
СЕРОВ

1865—1911

МОСКВА «ИСКУССТВО» 1974

75С1
С 32

АВТОР ТЕКСТА И СОСТАВИТЕЛЬ АЛЬБОМА
ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ САРАБЬЯНОВ

$\frac{0812\text{-}27}{025(01)\text{-}74}$ 265-73

За год до смерти Серов изобразил себя в рисунке-шарже мрачным и недовольным. Надвинутая на глаза шапка, сигара во рту, руки в карманах — и в качестве разъяснения авторская надпись: «Скучный Серов». В иронической форме художник выразил то, о чем всерьез говорили люди, близко его знавшие. В Серове они часто замечали признаки недовольства окружающим, нелюдимость; они говорили о его бескомпромиссной прямоте, суровой требовательности к себе и другим, о простоте и неподкупности. Весь облик Серова-человека, весь стиль его жизни, о котором мы можем догадываться, который мы способны восстановить по разным источникам — письмам и свидетельствам современников,— связывается в нашем представлении с перечисленными выше качествами.

Откуда явились эти качества? Были ли они врожденной особенностью характера или выработались со временем и «отточились» в последние годы жизни? Это вопрос, который должен заинтересовать исследователя серовского творчества.

При жизни Серова современники замечали прежде всего его успехи. Они были неоспоримы и очевидны. Ранний расцвет в молодые годы, введший Серова уже в двадцатилетнем возрасте в высший «слой» русского искусства. Его успех, добытый огромным трудом портретиста, создавшего целую галерею образов современников. Непререкаемый авторитет Серова среди его друзей — московских живописцев и петербургских мастеров, создавших свое объединение — «Мир искусства», где Серов был старшим и самым «главным». Школа, которую создал художник в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Все эти достижения деятельности Серова были особенно наглядны и доступны в своей очевидности. Художник участвовал на международных выставках, получал высшие награды, за год до смерти его «короновали» в Риме на выставке, где произведения его были в числе лучших. Этот список фактов, свидетельствующих своеобразную удачливость жизни Серова, можно было бы значительно расширить. Казалось бы, художник не должен был быть «скучным», недовольным.

Однако после смерти, рано унесшей Серова в могилу, после посмертной выставки, показавшей его творчество во всей широте, во всей его сложности и даже противоречивости, заговорили о трагедии Серова, о том, что он сделал не все, что должен был,— и не потому, что не успел из-за ранней смерти, а потому, что оказался на перевале от старого искусства к новому. Эти сомнения в «безупречности» Серова не снизили его значения, а, напротив, укрепили потомков в сознании свершенного художником подвига, подтвердили его величие.

Когда Серов начинал свой путь в 80-е годы XIX века, творчество художников-передвижников, и в частности Репина и Сурикова, достигло своего высшего расцвета. Первые с успехом выставленные Серовым картины создавались им в 1887—1888 годах. За несколько лет до этого Репин показал на передвижной выставке «Крестный ход», затем «Не ждали» и «Ивана Грозного», он еще работал над «Запорожцами». Суриков свое центральное произведение — «Боярыню Морозову» — завершил в год создания «Девочки с персиками» Серова. Между тем молодой художник, прямо отталкиваясь от традиций своих учителей, как бы давал заявку на новый творческий метод, которому предстояло развиваться в творчестве не только самого Серова, но и большинства художников его поколения.

Но начало художественной деятельности Серова отделено огромной дистанцией от его конца. Казалось бы, отпущено художнику было не так уж много времени. Он проработал тридцать лет и умер на сорок седьмом году жизни. Но дело в том, что в течение всего этого периода Серов шел и шел вперед, не останавливаясь на полустанках, не задерживаясь в пути ни на минуту,— шел вместе с русской живописью, шел в ее первых рядах.

На этом пути его догоняли другие, иногда перегоняли. Тогда Серов присматривался к тем, кто оказался впереди, оценивая их то трезво, то скептически. Но скепсис проходил, и оставалось чувство необходимости и дальше идти вперед, поспевать, не отставать от времени. А двигалось время настолько стремительно, что иному художнику отпускало лишь немногие годы для того, чтобы цвести, а затем жестоко отстраняло его, отодвигало его с главного пути, как помеху. Серов понимал это; он не хотел быть помехой; его мучило сознание долга перед русской живописью, перед школой, перед учениками. Он не хотел привилегий, которые уступают «мэтру». Он был не мэтром, а тружеником. Больше того: однажды поняли, что Серов был всегда в какой-то мере учеником. Он подсаживался со своей палитрой к тем, кто не был еще им понят, даже



1. «Скучный Серов».
Автопортрет-шарж. 1910—1911

к своим ученикам по московской школе. Он знал, что, если хочет продолжать служить художественному прогрессу, ему необходимо учиться до самого конца, до последнего шага.

Ценой великих усилий давалась Серову его роль. Он помножил свой незаурядный талант на беспримерное трудолюбие. Творчество требовало всей жизни без остатка. И вместе с тем оно далеко не всегда давало чувство радости и удовлетворение. Не покидало ощущение недорешенности каких-то важных творческих проблем, несвободы в их выборе. Обязанность вожака ложилась тяжелым грузом на плечи художника. По мере роста мастерства возрастало чувство неудовлетворенности. Ко всему этому прибавлялась сложность взаимоотношений с заказчиками, мнением которых Серов часто пренебрегал, но с капризами которых ему так или иначе приходилось каждый день сталкиваться.

Серов не хотел, чтобы его трудности были очевидны, чтобы их можно было разгадать, стоя у холста, чтобы они просвечивали сквозь слой краски. Тонким расчетом, огромной работой он достигал ощущения легкости творчества, победы таланта, артистизма. Но когда перед зрителем оказываются многочисленные подготовительные работы, когда в ряд выстраиваются, например, рисунки к басням Крылова, отличающиеся друг от друга лишь небольшими деталями, зритель видит, что каждый шаг к совершенству был сопряжен с усилием.

Все эти обстоятельства и дают нам разгадку «грустного Серова». Его жизнь прошла в заботах; но это были не житейские заботы, они имели в представлении Серова «высокое назначение». В конечном счете это были заботы о будущем русского искусства, о постоянном его движении вперед. Отсюда серовская требовательность к себе и к другим. Отсюда весь суровый стиль его жизни, который так импонирует нам сегодня.

В своем всегдашнем устремлении вперед Серов не был одинок. Его жизнь отмечена высокой творческой дружбой с Врубелем, Коровиным, с художниками круга «Мир искусства». Со мно-

гими из них Серова сближали творческие интересы. Особенно это касается Врубеля, с которым Серов был близок в молодые годы. Они вместе учились, вместе мечтали о новых путях искусства. Однако дороги их в известной мере расходились. Врубель порывал с традициями передвижников, резко и решительно поворачивал в другую сторону — к символизму, к новому живописному стилю, обрекая себя на какое-то время на одиночество. Врубель развивался быстро и бурно. Серов, скорее, был реформатором, но великим реформатором. Он промерил каждый шаг трудного пути, он соединил старое и новое.

Коровин, близкий Серову в 80—90-е годы, стал уже в начале XX века постоянным его сотрудником по Московскому Училищу живописи, ваяния и зодчества. Они вместе создавали московскую художественную школу, через их мастерскую прошли почти все значительные живописцы новых направлений. Но Коровин почти всегда оставался в пределах того направления, которое он вместе с Серовым начинал. Серов же перерос его и пошел дальше ради будущих открытий.

Творчество Серова было многогранным; оно как бы открывалось разным направлениям своими различными сторонами. Москвичам, начавшим еще в 80-е годы движение к живописному импрессионизму, он был близок своими ранними солнечными вещами, своими деревенскими пейзажами 90-х годов, умением извлекать поэзию из скромного и простого жизненного явления, красотой обыденного. Петербуржцам он поворачивался другой своей стороной — тяготением к стилю, к большой форме, тонким и точным мастерством. Тех, кто берег традиции недавней русской живописи, Серов радовал глубоким реализмом своих портретных характеристик, заставлявших подчас вспоминать Репина. Новаторам он был близок постоянным исканием еще недостигнутого. Эти разные стороны Серова вовсе не говорят о его эклектичности. Он многогранен потому, что стоит на пересечении разных линий, потому, что в сложную переломную эпоху стремится ничего не забыть, все, что завещано, использовать, вновь оживить, дать ему новое истолкование. Именно это и делало Серова главой школы, всегдашним стражем интересов подлинного искусства, художником, который открывал новое, не порывая со старым, тем самым облегчая путь другим.

После смерти Серова разгорелся спор о том, кто он — завершитель старого или родоначальник нового. В этих двух ипостасях Серов двуедин. Он подлинный классик, он продолжатель дела своих учителей и вместе с тем он художник нового века, мастер, открывший перед искусством широкую перспективу, главный путь, по которому пошли многие русские художники в XX веке.

* * *

Валентин Александрович Серов родился в 1865 году. Его отец был крупным русским композитором, автором опер «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила» (закончена его женой В. С. Серовой). Не менее знаменит он был как блестящий музыкальный критик, страстно пропагандировавший в России западноевропейскую музыку, в частности Вагнера. Серов-старший рано умер (Валентину исполнилось тогда шесть лет). Воспоминания об отце у Серова остались смутные. В формировании его личности большую роль сыграла мать. Она тоже была музыкантом — композитором, пианисткой, поборником народного музыкального образования.

У Серовых дом был открыт для друзей — живописцев, скульпторов, композиторов, литераторов. Еще в детстве будущему художнику приходилось встречаться с Ге, Антокольским, Репиным, которые приходили на серовские вечера в их петербургскую квартиру. После смерти мужа В. С. Серова отправилась за границу — сначала в Мюнхен, а потом в Париж. В Мюнхене мальчик Серов впервые начинает учиться рисованию. Его учителем становится скромный Кёппинг, в дальнейшем приобретший известность своими офортами. За первыми уроками последовали советы матери с Антокольским, а вслед за тем — по предложению последнего — переезд в Париж: там десятилетний Серов мог посещать мастерскую Репина и учиться у него — так, как учились некогда ученики в мастерских художников Возрождения: это не были уроки, здесь господствовал принцип «наглядного обучения», совместной работы, принцип передачи тайн ремесла из рук в руки. В 1875 году занятия были прерваны на три года: они возобновились в 1878 году, когда в Москве гимназист Серов вновь по субботам и воскресеньям стал посещать мастерскую Репина: в субботу Серов рисовал, а в воскресенье занимался живописью. Учитель и ученик настолько сблизились, что Серов решил сопровождать Репина во время его поездки по Запорожью, где делались эскизы к будущей картине «Запорожцы». До этого Серов был возле Репина в процес-



2. Лошадь. 1884

се его работы над «Проводами новобранца» и «Крестным ходом». На многих рисунках ученика лежит отсвет репинских сюжетов и замыслов. Серов словно соревновался со своим старшим товарищем. И наконец в этом соревновании учитель признал «равность» их сил и рекомендовал пятнадцатилетнему ученику отправиться в Академию художеств, к Чистякову, школу которого прошли многие живописцы второй половины XIX — начала XX столетия.

Пять лет, проведенных Серовым в Академии художеств, и особенно то время, когда он посещал частную мастерскую Чистякова, отбиравшего лучших учеников для специальных занятий, были важным периодом формирования Серова. Здесь он был уже не учеником, а становился художником-профессионалом, начинал работать не только по законам, преподанным Академией, но и в соответствии с собственными помыслами. Здесь он готовился вступить в большую художественную жизнь.

В Академии началась дружба Серова, Врубеля и Дервиза — неразлучной «троицы». Молодые художники сняли мастерскую, вместе писали там этюды, ставили модель, обсуждали задачи современной живописи, критиковали «стариков», работали, мечтали, спорили. Но важны не только эти напряженные творческие искания — важны и чистяковские уроки, давшие и Серову и Врубелю строгую систему рисунка, метод синтетического, творческого переложения трехмерных предметов на двухмерную плоскость. Чистяков учил строить форму «изнутри», мыслить и видеть пластическое явление в его целостности, конструировать его, а не списывать с натуры. Он был, как выразился позже Серов в письме к своему старому учителю, полон благодарности и признательности, «единственным (в России) истинным учителем вечных незыблемых законов формы — чему только и можно учить...»[1]. Чистяков прекрасно понимал, чему можно и нужно учить. Он не навязывал своим воспитанникам ни живописной манеры, ни тем или сюжетов. Он учил лишь законам — самым основным и самым общим. Не случайно среди его учеников мы встречаем столь различные индивидуальности, как Суриков, Васнецов, Серов, Врубель, Борисов-Мусатов.

Ученичество Серова кончилось в 1885 году: он покинул Академию, не окончив ее. Имение знаменитого мецената Мамонтова Абрамцево, кружок художников, которые находили там радуш-

[1] В. А. Серов, Переписка, Л.—М., 1937, стр. 275.

ный прием, заменили Серову Академию. Прибавим к этому его заграничные поездки 80-х годов — в Германию, Италию, Францию; здесь тоже Серов дозревал как художник, получив возможность оглядеться, сравнить себя с другими, радостно вкусить всю непреходящую красоту классического искусства старых мастеров.

С этих пор Серов осел в Москве; он стал первым московским художником и всю свою дальнейшую художественную судьбу связал со старой русской столицей.

Часто в биографии большого художника в какой-то момент внешние факты жизни перестают играть серьезную роль; биография становится историей развития художественной личности. В жизни Серова случались события большей и меньшей важности. Но они не могли изменить уже установившегося движения. Каким бы случайностям ни подчинилась судьба Серова, искусство его неминуемо должно было быть таким, каким оно стало. В этой закономерности в немалой мере «повинна» воля художника, развитие которого шло осознанно, он ставил перед собой все новые и новые задачи и стремился, чтобы этому развитию ничто не помешало. Не случайно поэтому в биографии художника с того момента, как пришла творческая зрелость, все остальное отступило на второй план.

Однако некоторые из фактов жизни художника мы должны вспомнить. В 90-е годы, а затем и позже, немалую роль в ней играло Домотканово, где обосновался его друг Дервиз, женившийся на одной из двоюродных сестер Серова. Небольшое имение в Тверской губернии стало для Серова не только местом приятного уединения, но и источником, откуда черпались мотивы деревенской жизни, где можно было созерцать тихий безлюдный пейзаж, где все было проникнуто спокойной, грустной красотой русской земли.

Жизнь же в Москве и наезды в Петербург были связаны с портретными заказами. Их было много. Далеко не все они оказались приятными. Но интересно, что Серов по мере своего развития все более решительно выходил из-под власти заказа; он хотел диктовать сам, сам выбирать модель, не считаясь с тем, какой она желала выглядеть на холсте.

С 90-х годов Серов начал участвовать в зарубежных выставках; почти всегда здесь ему сопутствовал успех. В это же время Серов приступил к своей преподавательской деятельности в Московском училище.

Революционные события, ознаменовавшие середину 1900-х годов, прямо коснулись Серова. Возмущенный расстрелами, расправой над демонстрантами, он вместе с Поленовым подал заявление о выходе из состава Академии художеств, мотивируя тем, что расстрелами руководил великий князь Владимир Александрович, одновременно являвшийся президентом Академии художеств. Вскоре Серов столь же демонстративно покинул Московское Училище — после того как по указу градоначальника была отчислена из Училища революционно настроенная Голубкина. Мрачно, тяжело переживал Серов кровопролитие и глубокую реакцию, воцарившуюся в России после разгрома революции 1905 года.

К концу жизни Серов все более погружался в творческие проблемы, как бы отстраняясь от окружающего. Он становился все более сосредоточенным, мудрым и сердитым. Он оставался как бы один на один с искусством — со своими героями, сюжетами, творческими задачами. Почти каждое лето художник проводил у себя на даче в Финляндии; редкими стали посещения Домотканова, частыми заграничные поездки. Одна из них — в Грецию, в 1907 году — сыграла большую роль в исканиях Серова. Античность предстала перед художником в ее чистом, истинном виде. Художник воспринял Грецию как реализованную мечту о большом искусстве, о высоком стиле.

Серов предчувствовал свою раннюю смерть. Еще в 1903 году он перенес тяжелую операцию. Сил после нее стало меньше. Между тем Серов работал все больше и больше, не давая себе ни отдыха, ни остановки. Особенно упорной работа была в последние месяцы жизни. Смерть застала Серова в тот момент, когда он работал сразу над пятью портретами.

* * *

Первый расцвет творчества Серова относится к 80-м годам. Это ранний взлет художника, почти беспримерный в истории искусства. Действительно, прославившие Серова «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» появились тогда, когда их автору едва перевалило за двадцать. Сам Серов вспоминал об этих вещах с особой любовью. Он считал, что эти ранние

работы оказались непревзойденными в его творчестве, и незадолго до смерти делился этими своими мыслями с Грабарем [1]. В такой оценке мастером своих первых произведений был элемент преувеличения. Однако нельзя не признать, что «девушки» Серова (как мы условно будем их называть) содержали в себе нечто совершенно особое, в последующем творчестве утраченное художником. Недолгие годы Серов был беззаботен, радостен, он искал «отрадного» и собирался писать «только отрадное». Эти его собственные слова стали в последнее время своеобразной формулой для обозначения целого направления в русской — и особенно московской — живописи 80—90-х годов. К этому направлению следует причислить раннего Коровина; в 80-е годы радостное восприятие природы характеризует творчество Левитана; мягким лиризмом были отмечены ранние живописные произведения Архипова и Степанова — типичных московских художников. Связанная с идеей «отрадного» красота непосредственного восприятия натуры характеризует первые значительные произведения Нестерова, возникшие на рубеже 80—90-х годов.

Лирическая поэтичность становилась главной тенденцией московской живописи. А Серов со своей программой «отрадного» эту тенденцию выражал наиболее последовательно. Рядом с ним мог стоять лишь Коровин, еще в первой половине 80-х годов создавший такие вещи, как «Хористка», в которых предопределял последующие искания русского импрессионизма. Однако серовские картины представляли этот общий идеал новой живописи в более целостной и законченной форме.

Разумеется, лишь общими задачами, стоявшими перед художниками нового поколения, не объяснишь причины создания замечательных живописных творений раннего Серова. Должны были сложиться совершенно своеобразные жизненные условия для того, чтобы эти произведения появились. Серов бросил Академию; он почувствовал свободу от всяческих правил и канонов. Отправившись за границу, он постиг всю неиссякаемую красоту живописи старых мастеров. Его опьянила Венеция с ее божественно великолепной архитектурой, сказочными каналами. Он ощущал себя полным сил. Его окружали друзья и любимые люди. Наконец, он недавно — в 1885 году на юге — во время работы над маленьким и, казалось бы, неприметным этюдом «Волы» понял, что такое настоящая живопись и к чему должен стремиться художник. Почти все работы Серова, начиная от этюдов середины 80-х годов и кончая тремя шедеврами — «девушками» и их ровесником «Заросшим прудом»,— проникнуты одинаковым чувством. Серов словно погружается в реальную красоту мира, и краски его насыщаются светом и воздухом, озаряются солнцем, сияют и излучают радость. Серов спокойно смотрит на эту красоту, наслаждается ею. Он работает подолгу над каждой картиной. Модели позируют ему продолжительное время. Это, однако, не мешает Серову сохранить ощущение непосредственности, донести до зрителя самое первое впечатление от натуры.

Для «Девочки с персиками» Серову позировала в Абрамцеве дочь Мамонтовых Вера — двенадцатилетняя девочка. Для «Девушки, освещенной солнцем» — в Домотканове двоюродная сестра художника Маша Симонович. Обе модели оказались похожими друг на друга — но, скорее, «за счет» самого Серова, который хотел видеть в них прежде всего красоту молодости. Он не стремился своими портретами возбудить какие-либо глубокие мысли, не хотел, чтобы у зрителя за образом любой из девушек возникло представление о современном мире, о тех противоречиях, которыми этот мир наполнен, о сложностях жизни. «Только отрадное». И именно это отличает Серова от его недавних предшественников. Репинский портрет Мусоргского, созданный за шесть лет до «Девочки с персиками», также наполнен светом. Но здесь Репину важнее всего было воплотить с максимальной достоверностью облик и состояние композитора в дни предсмертной болезни. За уловленным художником мгновением человеческого бытия как бы встает второй план — мир, утопающий в неразрешимых вопросах, сулящих человеку страдания и гибель. У Серова же свет, воздух, радость, молодость — сами по себе прекрасны. В них заключена конечная цель творческого акта. Прежде всего в этом и была новизна серовской позиции.

«Девушки» написаны с конкретных лиц. Но Серов сам не называл их портретами. Вряд ли это обстоятельство можно счесть случайным. Дело здесь не в неповторимости образа, не в его индивидуальных особенностях, а в общей программе. К тому же Серов не писал здесь портретов

---

[1] См.: Игорь Грабарь, В. А. Серов. Жизнь и творчество, изд. И. Кнебель, стр. 76.

в привычном значении этого слова. Модели его неотделимы от места их бытия. Одна как бы слилась с этим домом и садом, который виден сквозь стекла окон; другая уютно пристроилась под тенью дерева в уголочке старого запущенного парка. Их невозможно представить себе в ином окружении — тогда это будут другие картины, в них будет содержаться другой смысл.

В «Девочке с персиками» господствует тема минутного покоя, остановки, вслед за которой это непоседливое юное существо придет в движение и повлечет за собой перемены во всем интерьере, спутает вещи. Не зря движение подчеркнуто убегающей вглубь скатертью на столе, ракурсами фигуры и предметов. Серов уравновешивает это движение треугольником розового пятна кофты, центральным местоположением головы, свободной симметрией вещей, казалось бы, случайно разбросанных по комнате, но на самом деле поставленных на свои места с расчетом.

В «Девушке, освещенной солнцем» избран другой мотив. Модель пребывает в состоянии полного покоя и не собирается его нарушать. Здесь все в молчании, в бездействии, в растворенности человека в солнце, в воздухе, в окружающей среде. Если в «Девочке с персиками» художник уравновешивает движение с помощью различных композиционных приемов, то здесь мы наблюдаем обратный путь: он ищет разрешения своей темы в гармоническом контрасте неподвижной фигуры и прорыва пространства в глубину. Этот обратный ход приводит к той же законченности, целостности картины. Серов и в том и в другом случае преодолевает этюдность, и, хотя он пишет прямо с натуры, перед ним всегда как некий образец стоит завершенный картинный образ. Здесь он расходится со своим постоянным спутником Коровиным. Здесь же заключены и возможности его дальнейших перемен.

Все это, однако, не мешает Серову открывать новые возможности живописи, влекущие его, как и Коровина, к импрессионизму. В «девушках» мы обнаруживаем все признаки этого влечения. Сама задача изображения модели в световоздушной среде была по сути своей импрессионистической. Особенно если иметь в виду сам принцип решения этой задачи. Ведь Серов не воспринимал окружение как фон, как сопровождение главной темы. Поэтому его интересовал каждый кусок материи, попавший в сферу внимания, каждая частица холста, покрытая красочным слоем. Каждая поверхность предмета воспринимает отсветы соседних вещей, вбирает в себя солнечные лучи, отражает их. Все строится на сложных переходах, красочных смесях. Оттенки цвета измеряются минимальными долями колебаний. Контуры фигур и предметов начинают расплываться; они подвижны. При этом Серов приходит к убеждению, что цвет обладает своей собственной красотой. Как великолепен нежный розовый цвет кофты девочки, контрастирующий с благородным черным бантом! Как глубок синий цвет юбки «Девушки, освещенной солнцем», сохраняющий свою цельность и словно не подверженный влиянию солнца и разложению на составные части! Но каждый чистый цвет «откликается» в разных частях холста, тяготея к единству, к живописной общности всего произведения. «Смеси» тоже поражают своей благородной красотой и ясностью.

И «девушки», и ранние пейзажные этюды, и «Заросший пруд», и целый ряд портретов конца 80-х годов — все эти работы молодого Серова проникнуты чувством радостного любования миром; на них печать юношеской беззаботности. Однако этому красочному ликованию быстро пришел конец. Иногда в более поздние годы художник вспоминает о нем — тогда появляются такие вещи, как «Лето» или портрет Львовой (кстати, это та же Маша Симонович, что и в «Девушке, освещенной солнцем»), возникшие в 1895 году. Отзвук прежней красочности слышен в «Коровине» (1891). Но в целом серовская гамма все больше начинает тяготеть к однотонности, к доминанте серых цветов, импрессионизм вскоре уходит из живописи Серова, уступая место совсем иным стилевым исканиям. «Девушки» многими своими чертами остаются неповторимыми и непревзойденными.

* * *

Серов-портретист, художник острых характеристик, мастер большого стиля, зоркий аналитик, знаток человеческих типов — иными словами, зрелый Серов-портретист начинается с 90-х годов. Его портретное творчество 1890—1900-х годов демонстрирует и стилевые искания, и сложные сплетения направлений, в которых или между которыми оказывается художник, и его философию, и, наконец, тот художественный идеал, к которому он стремился.

Начинается этот новый Серов с портретов артистов и художников, созданных в начале 90-х годов. В самом подходе к своей задаче Серов руководствуется иными, чем прежде, принципами. Он не растворяется в прекрасной реальности, не стремится достичь непосредственности восприятия натуры, избегает случайностей во взгляде на модель, в композиционном построении картины, в цветовой ее организации. Здесь рождается идея «разумного искусства», которая сопровождает Серова вплоть до конца его пути,— и не только сопровождает, но все более поглощает его. Даже ощущение свободы, артистизма, легкости творчества, которое часто оставляют у зрителя произведения художника, достигаются им с помощью расчета. Разумеется, какие-то элементы расчета, рационального построения заметны и в «девушках». Но там они как бы перекрываются непосредственным чувством, «открытым» восприятием. С 90-х годов глаз подчиняется разуму, он нацелен. На этих принципах зиждется зрелое (имеется в виду портрет) и позднее творчество Серова.

Другая важная черта, уже заметная с начала 90-х годов и затем сохраняющаяся в творчестве Серова до самого конца, связана с характером идеала, с любимым героем художника. Среди моделей Серова — представители самых разнообразных сословий, социальных групп, различных профессий. Портреты парадные в его творчестве перемежаются с интимными. В разных случаях художник реализует возможности того или иного типа портрета, прибегая к различным моделям. И все же в портретном творчестве художника двух зрелых его десятилетий мы замечаем одну важную закономерность: истинно человеческое он ищет прежде всего в творце. Творец в его представлении — один лишь он — пользуется внутренней свободой, в творчестве ему доступно волеизъявление, в творчестве заключена его человеческая красота.

Такая позиция художника весьма примечательна для того времени, когда работал Серов. В портретном наследии современников или младших сподвижников Серова — Сомова, Бакста, Кустодиева, Серебряковой, Врубеля — эта тема, тема творческой личности, артиста, была одной из главных, и реализовалась она полно и ярко.

Серов всегда ценил артистизм человеческой натуры; он всегда искал возможность увидеть это качество в модели и подкрепить его своим художническим артистизмом, который тем самым как бы передавался образу. Творческое усилие художника, таким образом, органически совпадало с темой портрета. Это единство подкреплялось расчетом, целенаправленностью творческого акта, столь характерной для серовского метода.

Серов любил писать артистов — оперных певцов или актеров драматического театра. Из его современников, пожалуй, один лишь Головин проявил такое пристрастие к этим моделям (вспомним, однако, что Головин был тесно связан в своей работе с театром). Артист всегда представляется Серову человеком, бытующим на виду у других людей, реализующим свои артистические возможности показом себя другим. На лицах и фигурах этих людей всегда в жизни так же сосредоточены взгляды чужих, как сосредоточены они на изображенных портретистом моделях. Герои портретов ориентированы на окружающих людей. Их неуклонно и неизменно ведут за собой роль, устойчивые привычки поведения, всегдашнее ответное внимание к зрителю — внимание, осуществляемое выражением лица, положением тела, позой, жестикуляцией. Серов умеет соединить сценическую маску с неповторимой реальностью личности, роль слить с индивидуальностью исполнителя.

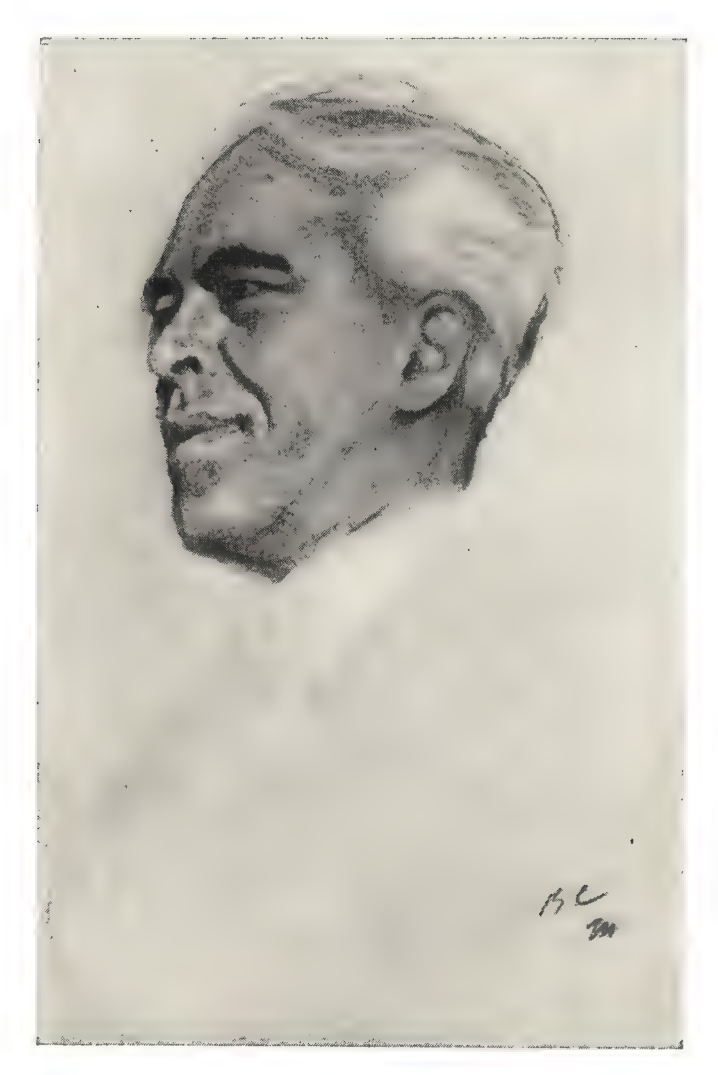
Все портреты артистов у Серова — вне зависимости от времени их создания — составляют некую общность. Ранние «Мазини» и «Таманьо» вполне сопоставимы с поздними «Шаляпиным», «Ермоловой», «Рубинштейн». Меняются формы портрета, принципы композиции, но остается прежняя сущность. Таманьо в серовском портрете не поет, он не загримирован, но роль его всегда в нем, с ним. Серов стремится к тому, чтобы выявить ее не в случайных аспектах модели, а в синтетическом проявлении. Мы во всем угадываем артистизм Таманьо. Поднятая кверху голова намекает на порыв, творческую сосредоточенность, полуфигура дает возможность представить фигуру целиком (она обрезана нижней частью рамы «нестандартно»). Во всех серовских приемах есть наглядность — так же как она присутствует в самой натуре знаменитого итальянского певца. В «Мазини» к наглядности артистизма прибавляется еще и наглядность поведения этого блестящего баловня судьбы, любимца публики. Главные качества в этих портретах как бы оттачиваются, становятся обнаженными, гиперболизируются.



3. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1905

В поздних вещах тяготение к подчеркиванию характеристики проявляется в еще большей мере. Оно влечет за собой и формально-структурные перемены. В портретах 90-х годов цвет сохраняет подвижность, переменчивость, хотя многоцветие прежней живописи утрачивается. В поздних портретах Серов стремится прежде всего к скромному цветовому благородству, к строгой уравновешенности цветовых пятен. В композиции постепенно исчезают какие бы то ни было элементы случайного, она становится до детали выверенной, хотя и сложной; из обилия композиционных элементов, каждый раз организованных в соответствии с индивидуальной логикой образа, рождается точная конструкция. Серов в большей мере творит нечто новое, чем воспроизводит реальность. Эти качества рождены XX столетием. Но вместе с тем в портретах артистов продолжает воплощаться прежний смысл: художник-творец стоит на вершине людской табели о рангах, он возвышается над остальными, истинно человеческое приравнивается творческому.

Весь, до конца воплотился в артистизме серовский Шаляпин в прекрасном угольном портрете 1905 года. Здесь соединилось все, что могла дать художнику щедрая натура великого певца: и вызов, и актерство, и свобода, и артистическая легкость, с которой мы обычно ассоциируем вообще профессию артиста. Шаляпин Серова — артист как таковой, артист вообще, тип, хотя и выразивший свое типическое через совершенно конкретные шаляпинские черты.



4. Портрет К. С. Станиславского. 1911

То же можно сказать о портрете Ермоловой. Трагическая актриса показана во всем своем величии, как символ артистизма, приобретшего к тому же героический оттенок. Она, как на сцене, как в роли, кажется приобщенной к вековым традициям великой сценической трагедии, берущей свое начало в античные времена. Поза актрисы, поднятая кверху голова, многозначительная пауза в ее движении, колоннообразная фигура, словно укрепленная на постаменте распластанного на полу платья, четкие очертания силуэта — все здесь подчинено идее трагического артистизма, обращенности к окружающим, призыва. Тема творца обогащена в этом портрете (впрочем, как и в портрете Шаляпина) отблеском того революционного порыва, которому так сочувствовал художник. Не случайно, что именно в это время образ человека-творца воплощается в форме парадного портрета, которым в серовском творчестве 1890-х — начале 1900-х годов владел официальный заказной портрет, чьи модели, как правило, не вызывали в Серове большого человеческого интереса. Теперь парадный портрет, хранящий по традиции все средства и возможности большого искусства, нашел себе подлинного героя. То противоречие, которое до этого было между моделью и способом ее пластического оформления в окружающей среде, теперь исчезло. Героика образа органично соединилась с величием и исканиями нового стиля.

Можно легко проследить, как этот стиль формировался. Достаточно привести два-три примера, чтобы обнаружить логичную эволюцию, которая более всего выявляется в портретах артистов, писателей и художников, хотя в нее укладываются портреты, писанные с самых различных моделей. До конца 90-х годов портрет, как правило (исключая парадные заказные произведения этого жанра), оставался полуфигурным изображением, в котором главное внимание сконцентри-

ровано на человеческом лице. Восприняв традиции психологического портрета 70—80-х годов — и более всего традиции Репина,— Серов варьировал их и совершенствовал. «Коровин», «Левитан», «Лесков», не говоря об уже упомянутых портретах итальянских певцов,— высшие достижения 90-х годов. Модель пребывает в этих произведениях в реальной среде, для Серова всегда важен психологический аспект, он занят внутренним состоянием человека (особенно в «Лескове»). Все это между тем не мешает проявляться стремлению к подчеркнутости характеристик. Однако их острота возникает в большой мере за счет самих моделей, за счет их лиц, их выражений. Серов как бы направляет модель, заставляет ее чувствовать, смотреть, двигаться так, как нужно ему — художнику. Правда, модели больше таят в себе движение, чем пребывают в нем. С появлением движения более активного изменяется композиционная задача. Фигуры разворачиваются; им теперь нужно больше места для того, чтобы движение реализовать, чтобы оно «не наткнулось» на края картины. Все чаще портрет пишется в рост. Все более острым становится взгляд художника на модель: Серов словно выхватывает ее из спокойно-размеренного бытия, останавливает, выбирая самый малый миг, случайный поворот, неожиданный, непроизвольный аспект. Все это обостряет характеристику, но пока еще не позволяет сделать ее универсальной, широкой.

Весьма ярко рассматриваемая тенденция проявилась в детских портретах рубежа столетий — в «Мике Морозове», в «Детях» — и в литографиях, изображающих членов «Мира искусства». Все они — некое подобие моментального снимка. В «Детях» непроизвольность взгляда художника подчеркнута необычной точкой зрения, той позицией, которую он выбирает. В данном случае эта позиция активизирует движение, которого недостает в самих моделях. Мгновенный взгляд художника наталкивается на медлительную «рассредоточенность» детей. Что же касается «Мики Морозова» или литографских портретов, то в них, напротив, сам предмет весьма активен. Активность мальчика требует пространственного окружения, дающего возможность фигуре как бы продолжить начатое действие, реализовать его в воображении зрителя. Так постепенно расширяется картинное поле, приобретая способность вместить целую систему предметов и фигур, соединенных вместе в уравновешенной композиции. Тем временем и движение начинает закрепляться, останавливаться — но всегда в той точке, которая позволяет возвести явление в формулу, вобрать целиком все событие.

В этом отношении показательна трактовка времени и движения в портретах Морозова (1902), Остроухова (1902), Горького (1905) и ряда других. Здесь уже нет фиксации мимолетности. Мгновение останавливается надолго, перехватывается. Фигуры замирают в неожиданных позах. В портрете Морозова плотный коренастый мужчина как вкопанный остановился перед вами, расставив ноги и устремив свои колючие, острые глаза прямо на вас. Он остановился, но зато как бы движется все вокруг. Картинное поле все еще довольствуется фрагментом окружающего пространства. Линии пола пробегают мимо и исчезают за пределами картины; света и тени чередуются друг с другом, делая подвижной пространственную среду; серые тона, то высветляясь, то затухая, моделируют крупный объем фигуры Морозова и вместе с тем соединяют ее с окружающими предметами и пространством.

В портрете Морозова стиль Серова оказывается на переломе. Здесь видны последние устремления к случайному, к постижению среды, воздуха. Но сам герой словно просит иного стиля. В нем подчеркнута значительность, фигура дана в полный рост, размер ее соответствует реальному размеру человеческой фигуры. Ее фронтальный разворот, низкая точка зрения, с которой она написана,— все здесь велит расстаться с прежней системой и обратиться к новой.

По композиционным задачам, по размерам и формату портрету Морозова близок другой портрет, написанный через три года,— М. Н. Ермоловой. Они напрашиваются на сравнение: узкие, вытянутые вверх холсты, почти одинаковые по высоте, почти с подобным друг другу масштабным соотношением фигуры и картинного поля, фигуры и высоты картины, сдержанные по колориту, выдержанные в основном в серых тонах. И вместе с тем между этими двумя произведениями проходит рубеж. «Ермолова» принадлежит другому стилю. Вместо объема здесь господствует пятно. Пространство не акцентируется. Элементы какой бы то ни было случайности окончательно устранены; подчеркнуты контуры фигуры; острый, иногда изогнутый, иногда плавный силуэт вписан в сеть прямых линий, составляющих для него своего рода оправу.



5. Портрет Юры Морозова. 1905

Почти все поздние портреты Серова близки по своему стилю «Ермоловой». В них скрадывается та разница в отношении к модели, какая была прежде между портретом парадным и интимным. Камерные задачи, которыми часто прежде был увлечен художник, теперь отступают на второй план. Детские портреты, мастером которых всегда был Серов, «уходят» в графику. В них сохраняет мастер теплоту отношения к модели, трогательность образа, мягкость характеристики. Изысканными точными линиями воссоздает он облик Юры Морозова, девочек Боткиных, Касьяновых, тщательно экономя графические средства и находя кратчайший, хотя и трудный путь к совершенству. Одним из последних шедевров камерного женского портрета оказывается акварельный рисунок С. М. Лукомской, исполненный в 1900 году, необыкновенный по глубине проникновения в душевный мир модели, тонкий, сдержанный и, можно даже сказать, целомудренный. На рубеже столетий в творчестве Серова рядом с героями камерных портретов существуют малоинтересные для него модели больших заказных полотен. Такое разделение кончается в поздние годы. Хорошие или плохие, добрые или злые, богатые или бедные, красивые или уродливые — его модели всегда предмет, из которого художник творит характеристику. Эта характеристика часто требует широкого пространственного разворота, монументального решения, большого стиля. Беглые наброски балерины Павловой таят теперь в себе возможность перерасти в монументальный плакат дягилевского балета в Париже. Интерьер дамского будуара, заваленного и заставленного безделками, сопровождая изысканную и «стильную» Гиршман, помогает художнику и этому образу придать характер художественной формулы. Графика в портрете Шаляпина обретает монументальную форму. Портрет Иды Рубинштейн, сделанный художником за год до смерти, становится примером



6. Портрет Т. П. Карсавиной. 1909

своеобразной монументальной графики на холсте, раскрашенной красками. Как видим, изменилась в целом структура серовского портретного творчества. И одновременно утвердились принципы целостного стиля.

В истории русского искусства конца XIX — начала XX века этот стиль получил название «стиля модерн». Развиваясь почти одновременно в разных национальных школах, он дал в каждой из них свои результаты. Самое последовательное выражение, как всякий стиль, он получил в архитектуре. Новое понимание плоскости стены, из которой извлекается максимум декоративных возможностей, интерес к цветовому пятну на этой плоскости, изогнутые линии, сложный орнамент из различных элементов органического мира, стремление эстетизировать архитектурную конструкцию — все эти моменты отличают архитектуру «стиля модерн». Те же черты, по-своему преобразуясь, проникают и в живопись, и в графику, и в скульптуру. «Стиль модерн» выдвигает задачу синтеза различных видов искусства. Вспомним, что на рубеже столетий этот синтез в разных проявлениях достигает значительных высот — в архитектуре, в театре, в книге. Серов был причастен к монументальным замыслам своего времени, он пробовал себя в стенных росписях, его интересовал и театр. Но, пожалуй, прежде всего в станковом искусстве художника мы находим явные черты «стиля модерн». Портреты 1900-х годов (особенно второй их половины) в этом отношении оказываются явлением примечательным. Цветовое пятно, обведенное изогнутым, нервным контуром, отказ от пленэрных задач, от реального истолкования пространства, в котором находится предмет, соседство напряженных и безвольных линий, сплетающихся в сложном ритме на картинной поверхности,— все это признаки «стиля модерн». Все это живет в портретах Иды Рубинштейн



7. Девочки Боткины. 1900

(1910), Орловой (1911), Гиршман (1907), уже упоминавшейся Ермоловой (1905), в овальном акварельном портрете Е. Олив (1909). Стиль требует отточенности мысли, определенности художественного замысла, это и способствует тому устремлению к обобщенному образу, которое характеризует серовские искания 1900-х годов. Характеристичность его образов вполне уживается с их «стильностью». Более того — она сама является одним из признаков этого стиля, в живописи которого реальность выступает преображенной, в известной мере деформированной. Это «переделанная» реальность. Желание Серова видеть в натуре прежде всего основу для создания образа, а не адекватный ему предмет, отвечает общей направленности модерна как стиля.

Портрет Иды Рубинштейн, пожалуй, «по всем статьям» соответствует условиям стиля. Знаменитая балерина, прославленная танцовщица дягилевского балета позировала Серову обнаженной. Уже одно это не позволяло художнику писать портрет конкретной модели, а обязывало его дать как бы образ-символ. Серов не изображал Иду Рубинштейн, а создавал образ, пользуясь материалом модели. При этом он искал соединения условного и реального, что в целом характерно для «стиля модерн» и что почти всегда происходит в серовских портретах. Изогнутые линии контура фигуры ложатся прямо на чистый холст. В «раскраске» принимают участие лишь три цвета — синий, зеленый и коричневый. Эти цвета не подвергаются никаким переходам и соединениям. Каждый из них изолированно-локален. Ни цветом, ни композицией, ни перспективой — ничем не выявляется пространство, в котором размещена фигура. Кажется, что она не сидит, а распластана, прижата к холсту, что при всей остроте и экстравагантности модели создает впечатление ее слабости и беззащитности.



8. Портрет П. И. Щербатовой. 1911

Столь же умело пользуется Серов тем, что предоставляет в его распоряжение модель, в портрете Орловой. Каждый раз он находит художественную форму, для которой необходимы отточенный силуэт фигуры, зафиксированная и характерная даже в своей случайности поза, некая норма, подобно тому как своя норма была выработана в портрете XVIII века и предусматривала наличие традиционных, устоявшихся форм. Серов словно вырабатывал эти незыблемые основы портретного жанра, его иконографию. Портрет Орловой чрезвычайно «иконографичен». Найденная путем долгих сопоставлений и изменений поза, обстановка, устойчивая, построенная на гармонии фрагментов композиция, благородство живописи — все это может составить некий обязательный набор качеств, необходимых для парадного портрета. Этим набором начинает пользоваться художник в портрете Щербатовой, не оконченном из-за смерти Серова и оставшемся лишь в угольном рисунке на холсте.

* * *

Поздние портреты Серова во многом перекликаются с произведениями, выполненными в этом жанре «мирискусниками». При этом следует добавить, что соратники художника по объединению уступали ему в мастерстве и глубине истолкования человека. Будучи москвичом, Серов усваивал все новое петербургское и вместе с тем в чем-то оставался московским художником. Редкостное соединение для тех времен, когда москвичи и петербуржцы тщетно пытались объединиться, да так и не сумели этого сделать! Типичным московским художником Серов остается в своих пейзажах-жанрах — в небольших картинках, посвященных русской деревне, в какой-то степени сохра-

няя в них те принципы непосредственного ви́дения натуры, которое характеризует его творчество 80-х годов. Такого Серова его главный биограф И. Э. Грабарь назвал «крестьянским».

Еще в конце 80-х годов многие московские художники поколения Серова стали «крестьянскими». Архипов, Иванов, Нестеров, Рябушкин, Степанов — все они начинали с деревенского жанра и у всех этих художников жанровая живопись получила новые — сравнительно с предшественниками — черты. Они писали маленькие картины, не стремились собрать на своих холстах людские толпы, не искали конфликта, избегали развернутого сюжета, не изображали какие-либо значительные события и т. д. К такому жанру обратился и Серов. В деревне он находил самые скромные, самые обычные явления, в которые проникал до самых глубин, стремясь к тому, чтобы они сами говорили за себя. В серовском творчестве такое открытие значительного в малом имеет параллель в камерных портретах того же времени —1890-х — начала 1900-х годов.

В деревенских сценах Серова пейзаж органично соединялся с жанром. Первым открывателем этого нового подхода к пейзажной задаче был в московской школе Поленов — его «Московский дворик», в котором открыта поэзия обыденного, а жанровые компоненты заняли почти равное место с пейзажными, был создан в 1878 году. Через несколько лет на этот путь вступило младшее поколение художников — и в том числе Серов. Еще во времена «девушек» возник целый ряд пейзажных этюдов, а затем пейзаж стал обогащаться жанром. Появились любимые серовские лошадки — самые простые, обычные, неуклюжие. Чаще всего Серов писал деревню осенью, иногда зимой, сам выбор мотивов способствовал основной установке художника: русскую природу он воспринимал в ее крайне простом, скромном варианте, он любил серенькое небо, закрытое тучами, осенние серые краски полей и перелесков, неказистые деревья, покосившиеся избушки и сараи, стога, обшарпанные ветром, «непричесанных» животных и грустных, погруженных в себя людей. Его мотивы даже не назовешь мотивами. Как ни скромен был в своих пейзажах современник и друг Серова Левитан, он все же выбирал иногда красивые, даже эффектные явления природы: золотую осень, лунный свет, широкий разлив рек и озер. Серов этим путем не шел никогда. Самое эффектное, что однажды он себе позволил, был лимонный закат над снегом и сараями в «Стригунах на водопое» 1904 года. Однако этот сюжет был взят художником уже в те годы, когда необходимо было отказываться от камерных решений, когда пробуждался романтический порыв, когда Серов ожидал явления Ермоловой и Шаляпина. Не случайно эта прекрасная пастель была одним из последних опытов «крестьянского Серова», а в следующем году он написал — уже не в России, а на своей финской даче — «Купание лошади», проникнутое бодрым чувством, наполненное солнцем и ветром, чего не знал ни один русский пейзаж.

Типичный «крестьянский Серов» — это «Октябрь. Домотканово» (1895), «Баба в телеге» (1896), «Полоскание белья» (1901). В «Октябре» все напоминает этюд с натуры. Правда, этот этюд в известной мере возведен в картинную форму: намечены диагональные линии, пересекающиеся в центральной части, справа и слева композицию замыкают фигуры лошадок и овец, в центре сидит пастушок. Но эти приемы уравновешивания еле заметны, их не разгадаешь сразу. Прежде всего перед зрителем возникает кусок реальной жизни, взятый таким, каков он есть на самом деле. Его как бы и нельзя сочинить, придумать. Все отмечено здесь печатью непосредственного наблюдения, непредвзятого созерцания натуры. Каждый из участников сцены — будь то мальчик-пастушок или лошадка,— живет сам по себе и не связан с другими; никто из них не предполагает, что позирует художнику, что его пишут или рисуют. Мальчик занят своим делом — он стругает палку или чинит кнут (в общем-то не важно, что он делает, важно лишь, что он чем-то занят), лошадки, переступая по жнивью, пощипывают желтую осеннюю траву. Вдали — «обветренные» деревья, растрепанные крыши сараев, взметнувшаяся вверх над крышами стая галок или ворон и серые бесконечные дали, в которых растворяется, утопает однооообразная деревенская Россия. Однако те сложные чувства, которые порождает в зрителе картина, не исчерпываются унынием, тоской. Здесь есть прекрасное, высокое ощущение родного, особенно близкого, неотделимого от тебя. Здесь красота родного — неказистая, неприметная, но твоя. Серов не вкладывал в этот образ обличительного или социального смысла; он не писал нарочно бедную деревеньку, чтобы обличать социальные противоречия, чтобы посочувствовать деревенскому жителю. Его пастушок не нуждается в сочувствии — он ощущает себя естественно и просто в этой обычной для него среде. И вместе с тем Серов берет кое-что от традиции литературного и живописного пей-

зажа, утвердившегося в русской художественной культуре еще со времен Пушкина и имевшего, как правило, критическую цель. В XIX веке складывается довольно устойчивое представление о типично русском деревенском пейзаже. Его можно истолковать по-разному: и как повод для сочувствия и обличения и как предмет, содержащий в себе красоту, обаяние, неизъяснимую прелесть. Серов выбирает именно последний аспект.

«Баба в телеге» отмечена теми же чертами, что и «Октябрь». Трудно себе представить что-либо более односложное, чем эта сцена. Лошадь, телега с крестьянкой, за ними узкая речка и лесок на том берегу. Время как бы остановилось в осеннем оцепенении. В бездействии, в однообразности движения есть какая-то завороженность. Над всем господствует всесильная тишина, и время останавливается и растворяется в ней.

В «Полоскании белья» — та же лошадка и бабы, наклонившиеся над ручьем, пробивающим себе путь в талом снегу. Серов не возвышает этот мотив до «эстетического уровня», хотя можно было бы из него извлечь большие живописные возможности. Он не подчеркивает пестроту красок, яркость одежд, а, напротив, все сводит к серым краскам, к тишине, к безмолвию.

Иногда, правда, зимние пейзажи Серова выглядят бодрыми, оживленными. Вдруг выскакивает из-за угла сарая лошадка, запряженная в сани. Или сверху из окна усадьбы раскрывается панорама с деревьями, забором, движущимися санями. А в пастели «Баба с лошадью» (1898) красавица в красном платке улыбается своим широким русским лицом и белыми зубами, стоя рядом с симпатичной мохнатой лошадкой с нечесаной гривой. Звонче, чем обычно, звучат здесь рыже-коричневые пятна на белом снегу.

Еще более звучен колорит в уже упоминавшейся пастели «Стригуны на водопое». Сам момент, выбранный художником, требует известной динамики. Чувствуется приближение весны, на крышах снег уже талый, вечерняя заря возбуждает чувство тревоги. Здесь во всем есть ощущение надвигающихся перемен. Цвет приобретает более декоративный характер; большие плоскости Серов заполняет пятнами желтого, серого, коричневого. Силуэты крыш, встревоженного стригуна, пьющих лошадок очерчены определенно; Серов «работает» пятном, для него важен линейный ритм.

Здесь кончается жанр Серова. Правда, не иначе, как жанром, мы должны считать все те рисунки, которые сделаны были под впечатлением революционных событий 1905 года. Но они окончательно разрушали покой «крестьянского Серова». В них от прежней тихости не осталось и следа. Демонстрация, казаки, поднятые вверх нагайки, расстрелы, жертвы, кровь, наконец, карикатурная фигура Николая II, венчающего наградами карателей,— все это весьма далеко отстоит от прежней тишины, от запустелой и опустевшей деревни, от лошадок. Революционными сюжетами оканчивается жанр Серова. В последние годы жизни этот род живописи ему уже не нужен. Он совсем расстается с реальными сценами жизни и ищет свои интересы в искусстве, в мифологии. Мы уже видели, как трансформирует поздний Серов свою модель в портрете. Поэтому «Октябрь» или «Баба в телеге» не могли возникнуть в середине или второй половине 1900-х годов. В эти годы закономерно появление таких вещей, как «Одиссей и Навзикая» или «Петр I».

Правда, первые исторические картины Серова, возникшие как иллюстрации к изданию Кутепова «Царские охоты», еще несли в себе значительные реминисценции бытового жанра, что не помешало художнику даже в этой серии создать настоящие образцы «мирискуснической» исторической картины.

Исторический жанр был для мастеров «Мира искусства» самым привлекательным. Погруженные в мир романтической мечты о прошлом, они упивались стилем ушедших эпох, всегда при этом сохраняя слегка ироническое отношение к своему предмету и к своей затее. Тонкие стилисты, великолепные мастера, познавшие красоту выверенной композиции, утонченного линейного ритма, сдержанно-декоративного цветового пятна, эти художники создали свои устойчивые художественные принципы. Они стремились соединить новое ви́дение с элементами стилизации. В своем стремлении к плоскостности и декоративности они почти отказались от масляной техники живописи и работали преимущественно акварелью, гуашью, темперой, пастелью, то есть теми красками, которые не влекут за собой тяготение к трехмерной объемности. Почти все «мирискусники» начинали с пленэрных задач, но вскоре отошли от них, сменив и технику, и жанры, и весь характер живописного произведения.

В картинах, выполненных темперой — «Выезд Петра II и Елизаветы на охоту», «Выезд Екатерины II на соколиную охоту», «Юный Петр I на псовой охоте» (все — от 1900 до 1902),— Серова не интересует какое-либо значительное событие истории. Сама тема царских охот не могла способствовать такому интересу, а кроме того, он вошел бы в противоречие с принципами «мирискуснической» картины. В ней — будь то сцена в Версале или в Петербурге петровского времени, или какой-нибудь торжественный парад, либо выход в елизаветинское время — никогда не происходит ничего значительного. Для художника важен дух эпохи, ее стиль, а не ее главный конфликт. Серов вполне укладывается со своими сюжетами в эту концепцию исторического жанра. В его картинах также ничего существенного не происходит. Стареющая Екатерина с улыбкой поглядывает, повернув голову, на своего очередного фаворита, сопровождающего императрицу верхом. Петр хохочет над свалившимся с коня боярином. Елизавета и Петр II смотрят на повстречавшихся путников. Правда, у Серова введены конфликты (бедные, оборванные путники и разодетые веселые император и цесаревна; молодой, даже в мелочах отряхающий прах средневековой Руси Петр и нелепый боярин); но они проходят как бы вторым планом, они не определяют характера картин, смысл которых в живом воссоздании духа петровского и екатерининского времени. Именно — в живом. Серову было чем похвастаться перед другими мастерами, занятыми тем же делом. Его картины на редкость убедительны в своей жизненности. В «Выезде Петра и Елизаветы» вы ясно ощущаете бег коней и борзых, проносящихся мимо вас и мимо стоящих путников. Под ногами будто летит, несется земля. Сзади, далеко у церкви, где виден хвост кавалькады, взметнулись кверху перепуганные птицы, растревожился мир захудалой русской деревни, которому в темпере Серова отдан весь задний план. Там как раз и соединились жанровая и историческая картины: пасутся привычные серовские лошади, стоят избы, над ними сереет облачное небо. Крестьянский пейзаж-жанр Серова «откликнулся» и в «Петре на псовой охоте» и в «Выезде Екатерины». В первом случае мы сталкиваемся с типично серовским зимним пейзажем. Во втором перед нами тоже обычно русский, внеисторический пейзаж с уходящими вглубь далями и высоким небом.

Историзм Серова характерен для того времени, когда делались иллюстрации к «Царским охотам». В Россию XVIII века, воссозданную художником, веришь; ее узнаешь по приметам, отгаданным мастером, обладающим живым историческим чутьем. Убедительность Серова — во многом плод его филигранного мастерства. В этих маленьких вещах живописная поверхность драгоценна; цветовое пятно ложится на плоскость, как самоценный элемент, что, однако, не нарушает общей живописной гармонии, которая выдержана художником последовательно, неукоснительно. Линии изгибаются и сплетаются, что, с одной стороны, создает типичный для «стиля модерн» линейно-ритмический каркас картины, а с другой — подчеркивает движение, продиктованное сюжетом.

Иллюстрации к «Царским охотам» были для Серова не столь уж значительным эпизодом. Более важной стала работа над образом Петра I в более поздние годы. В 1907 году Серов написал небольшую картину темперой — «Петр I», которая внешне почти ничем не отличается от своих предшественниц, между тем как по смыслу своему знаменует следующий шаг в движении Серова — исторического живописца. Петр изображен шагающим по набережной Васильевского острова в сопровождении свиты. Город только начинает строиться. На горизонте появляются дома и шпили, возвышаются мачты кораблей, еще бродят неподалеку коровы. Но Петру уже грезится будущий Петербург. Он спешит, торопится, за его гигантскими шагами с трудом поспевает сопровождающая его свита. Ветер дует им в лица; плещутся о берег волны Невы; в небе летают чайки.

В том образе петровского времени, самого Петра, который создал художник, словно слышны отзвуки недавних бурь. Вспомним, что картина писалась сразу после революции 1905 года. Серов не только помнил о ней, он сопоставил ее с историей России. Петр предстал перед его умственным взором как сильный, но страшный, необходимый России, но столь же жестокий в своем отношении к людям, к стране, к ее привычкам. Серова теперь интересовал не только дух эпохи, ее аромат и стиль, но прежде всего ее конфликт. Причем художник сумел передать этот конфликт без какого-либо конфликтного действия, не подчеркивая никакого события, а оставаясь в пределах прежнего, по сути дела, «бессобытийного» исторического жанра.

Когда художник создавал «Петра I», ему представлялось интересным реализовать свою мысль в форме фрески, большой росписи. Маленькая иллюстрация, так же как и рисунки к «Охотам» предназначавшаяся для книги, мысленно уподоблялась Серовым большой форме. Это отличает «Петра I» от предшествующих исторических картин. В нем есть монументальный размах. Точка зрения, с которой изображена вся сцена, взята снизу. Фигура Петра кажется исполинской, рисуясь на фоне неба. Второй план почти скрадывается. Силуэты прямо накладываются на картинную плоскость. Естественно, что в этих условиях еще бóльшую роль начинает играть линейная основа композиции. Серов всеми средствами подчеркивает движение. Он оставляет для всей процессии в левой части картины свободное место, усиливает ритм движения ритмом синих просветов на облачном небе, подчеркивает этот ритм белыми мазками плещущихся волн.

Петр I не на шутку заинтересовал Серова. До конца дней своих он уже не мог с ним расстаться. В последние годы художник перепробовал несколько сюжетов — «Петр в Монплезире», «Кубок большого орла», «Петр I на работах». Ни одна из этих картин не была доведена Серовым до окончания. Но сам по себе интерес к личности Петра показателен. Серов хотел синтетический образ, воплощенный в темпере 1907 года, как бы расщепить на отдельные части, показав российского императора в разных своих проявлениях. Неудача Серова не менее показательна для его эволюции: время все больше требовало обобщенных, синтетических решений.

Мы не зря сказали о «чисто» историческом жанре. Дело в том, что в самые последние годы жизни интерес Серова к русской истории был в его творчестве вытеснен интересом к античной мифологии. Тот жанр, в котором Серовым воссозданы мифологические сюжеты, не назовешь в полном смысле слова историческим. Историческими были античные сюжеты в классицистическом искусстве XVIII — начала XIX века: тогда чаще всего мифологию воспринимали как реальную историю. Для Серова же в мифологическом сюжете заключалась как бы двойная условность: условность мифа и условность исторической эпохи. Правда, Серов стремился еще и к тому, чтобы сквозь эту двойную условность проглядывала реальная жизнь. Он всегда был озабочен тем, чтобы соединить стиль с живой передачей натуры, соединить условное и реальное.

Античность стала последним увлечением художника. И это обстоятельство имеет свое объяснение. Та самая «двойная условность», о которой у нас шла речь, способствовала наиболее последовательным стилевым исканиям. К этому необходимо прибавить то живое впечатление от Греции, которое Серов получил во время поездки 1907 года. Он предпринял эту поездку вместе с товарищем по «Миру искусства» — Л. Бакстом, который вскоре написал картину «Древний ужас». Серова поразила Греция каким-то неповторимым сочетанием возвышенного, монументального, декоративного, с одной стороны, и жизненного, простого — с другой. Он вглядывался в ее пейзаж — одновременно и древний и новый, узнавал в проходивших мимо девушках статуи кор с Эрехтейона, во всем угадывал античность, оживавшую в современности под проникновенным взглядом художника. В Грецию Серов поехал не случайно. Еще прежде в его сознании зрели замыслы, связанные с античными мифами. Но ранние произведения на эти сюжеты не имели специфических стилевых решений — они напоминали жанровые картины 90-х годов. Путешествие в Грецию совпало в творчестве Серова со временем утверждения нового живописного языка, новой стилистики. Оно явилось закономерным этапом в творческой биографии художника.

Античность в то время вновь и вновь привлекала внимание деятелей культуры разных стран. Речь теперь шла о новом прочтении античности. Ее необходимо было освободить от тени классицизма, от академической спекуляции, давно уже укоренившейся в европейской культуре. Во все времена академизм охотней всего обращался к античности. В худшем варианте она дошла до конца XIX века — «потрепанной», лишенной какого бы то ни было живого начала. В академизме от настоящей античности ничего не осталось. Теперь нужно было взглянуть на нее по-новому. В те годы теоретики символизма — вслед за своими предшественниками XIX века — много писали об античности. В античности видели два начала: аполлоническое, то есть совершенное, идеальное, творчески-гармоническое, и дионисийское — буйное, безотчетное, стихийное. Серова привлекала прежде всего гармония античности. Он увидел в ней черты того самого «золотого века», о котором часто мечтало человечество.

Серов был увлечен тремя сюжетами — «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы» и эпизодами из «Метаморфоз» Овидия (больше всего его привлекли — превращение Актеона в оленя



9. Лев и волк. 1911

разгневанной Дианой и избиение детей Ниобеи Дианой и Аполлоном). Каждый из перечисленных сюжетов получил свое воплощение в целом ряде эскизов и вариантов, над которыми Серов работал в течение последних двух лет жизни. Искания художника, путь преодоления натуры — все здесь показательно для зрелого стиля мастера.

В «Одиссее и Навзикае» превращения коснулись прежде всего пейзажа, его общего звучания, масштабных соотношений неба, моря и суши. Что касается центральной части композиции, то она быстро была найдена художником. Стройная фигура Навзикаи на колеснице, перед ней запряженные в эту колесницу, вскидывающие характерным движением вверх свои головы мулы, за царевной — спешащая, с трудом идущая по песчаному берегу свита, а поодаль — Одиссей. Давно уже историками искусства было обращено внимание на то, что сам мотив подобного шествия, а также его формальное разрешение зародились в творчестве Серова в середине 1900-х годов и через «Петра I» 1907 года как бы пришли в «Одиссея и Навзикаю». Близость здесь бесспорна, хотя истолкование шествия в сюжете из русской истории и в гомеровском сюжете весьма далеки друг от друга. В «Одиссее» все проникнуто ощущением просветленности, гармонической целостности. Природа и люди пребывают в удивительном единстве. Шествие радостно и вместе с тем торжественно-величаво. Оно разворачивается в очень узком пространственном слое — почти на плоскости, и разница между разными вариантами заключается лишь в расстоянии, отделяющем друг от друга фигуры. Зато сильно меняются общая цветовая гамма, формат, масштабность соотношения. В одном варианте Серов дает высокое небо, серебристый цвет которого определяет весь колористический строй картины. Море покрыто белыми гребешками, сияющими на солнце, фигуры людей и животных светятся отблесками солнца. Другой вариант более декоративен. Серов выбирает иное время дня. Солнце уже заходит, оно бросает оранжевые лучи на фигуры и на пейзаж, окрашивая их ярко и эффектно; на песок ложатся длинные синие тени. Формат картины вытягивается в длину. До верхней части рамы почти достигают головы Навзикаи и мулов. Линия горизонта справа и слева замыкается прибрежными камнями и скалами. Здесь перед нами скорее декоративное панно, чем станковая картина, чему в большой мере способствует общая декоративность произведения. В варианте с высоким небом природа воспринята более непосредственно. Другой вариант кажется не реальным изображением пейзажа с фигурами, а, скорее, театральной декорацией (что покажется нам вполне естественным, если мы вспомним о занятиях



10. Мартышка и очки. 1911

Серова театральной живописью, самым значительным произведением которой был занавес для «Шехеразады» в дягилевской парижской антрепризе). Каждый раз в вариантах картины встает проблема соотношения реального и условного. Последнее берет верх в эскизах росписей дома Носовых, где изображение становится частью архитектурной композиции, где все подчиняется строгой симметрии и художник часто прибегает к геральдическому принципу построения сцены.

В «Похищении Европы», имеющем не только живописные, графические, но и скульптурный вариант, эта проблема соединения условного и реального получила наиболее последовательное разрешение. Каждое из этих двух начал заострено в композиции. Бык-Зевс смотрит на прекрасную Европу почти живым, вожделенным взглядом. Поза девушки необычайно реальна. Не случайно Серов искал эту позу в живой натуре, сделав не один рисунок с натурщицы и добившись наконец такого варианта изображения, которое позволило живое уподобить историческому, реальное соединить с чертами античной архаики. Движение плывущего быка довольно активно (не зря Серов выбрал диагональное направление этого движения). И вместе с тем оно остановлено поворотом головы быка, равновесием двух волн, между которыми в центре оказываются головы Европы и Зевса, распластанностью оранжевого цветового пятна, которое спокойно ложится на синюю плоскость моря. Кажется, что живой бык плывет в условном, совершенно нереальном море. Правда, и здесь эта нереальность относительна. Условные волны все же создают ощущение движения. Веришь, что они ритмично и мерно возносят быка и девушку на свои гребни, а затем опускают их вниз. Декоративная условность двухцветной композиции сочетается с живым, хотя и «исправленным» по отношению к натуре рисунком. Можно было бы найти еще не один признак соединения вымышленного, условного, с одной стороны, и реального, живого — с другой.

Можно считать, что эта задача всегда стояла перед Серовым — и тогда, когда он писал свои портреты, и в рисунках к басням Крылова, и в исторических иллюстрациях. Но в последних произведениях, посвященных античным мотивам, она оказалась едва ли не центральной. Само обращение художника к мифологии способствовало этому. Миф всегда соединяет в себе условное и живое. Не случайно к мифологии тянулось все искусство конца XIX — начала XX века. Разумеется, Серов в своих произведениях обращается к уже сложившимся древним мифам, он не творит новых, а как бы претворяет в живописной форме старые. Так же поступал и Врубель — другой самый значительный русский живописец рубежа столетий. У Врубеля еще острее мифоло-

гический образ соединяет в себе фантастическое и реальное. Серов более здравомыслящ и спокоен. И все же в мифологических мотивах два замечательных мастера приближаются друг к другу.

Последние картины Серова на античные сюжеты — крайняя точка его творческих исканий. Сопоставляя их с ранними «девушками», с трудом можно окинуть то расстояние, которое художник прошел. Можно не сомневаться, что Серову предстояло идти дальше. Куда вело его постоянное желание быть впереди, искать и утверждать новое? Ответить на этот вопрос трудно. Ясно только одно — художник не исчерпал до конца своих сил. Может быть, перед нами могло возникнуть и еще одно лицо Серова. Каким бы оно ни было, оно не «зачеркнуло» бы те многие и разные лики, какие мы знаем и какие сливаются вместе в большое явление русского искусства — творчество Серова.

* * *

Когда искусственно разлагаешь творчество Серова на «составные элементы», едва ли не важнейшим из них оказывается рисунок. Он приобретает все большую и большую роль по мере развития художника. В ранних работах рисунок, как часть всего пластического организма произведения, не является основополагающим. Можно даже заметить, что и сама графика в ранние серовские годы словно тяготеет к живописи. Молодой художник усваивает живописные принципы рисунка своего учителя Репина и некоторое время их развивает. Но вскоре рисунок обретает свою специфику, преодолевает живописность и даже начинает претендовать на главную роль в художественной системе Серова.

Зрелая графика Серова поражает своей мудрой экономностью и совершенством. Конечно, совершенно всякое подлинное произведение искусства. Но в данном случае речь идет о совершенстве как о специальной задаче, об артистизме как важнейшем и органическом качестве.

Линия — основа серовской графики. В процессе долгой эволюции она становится все более «наполненной», самоценной, выражающей разные стороны и различные качества реальности, она получает способность передавать объем, пространство, движение и другие качества реальных вещей. Разные художники рисуют по-разному. Иногда главным средством создания графического образа становится пятно, иногда — штрих. Линия Серова в основном служит силуэту. В пределах намеченной силуэтами формы предмета или фигуры очень экономно и строго вводятся внутренние линии. Это или складки одежды, или границы теней. Серову всегда нужна фактура и нужны различные графические средства. Бумага, холст, цветная бумага, графит, итальянский карандаш, уголь, пастель, офорт, литография. Перечисление техник и материалов могло бы быть длиннее. Но и этого достаточно, чтобы показать интерес художника к формальной стороне дела. При этом необходимо помнить, что само мастерство Серова, сам его артистизм — содержательны. В портретах они оказываются необходимой компонентой образа, в произведениях на античные или исторические сюжеты они входят в общее понятие стиля, формируемого и современным вйдением и художественно-историческим «измерением» (и здесь вступает в силу артистизм уподобления), в рисунках на любой сюжет они выражают трудную, усилием достигаемую власть художника над материалом, его волевую устремленность, что само по себе делает образ жизненно убедительным. Всегда удивляешься тому, как у Серова форма, являющаяся своего рода самоцелью, именно от этого оказывается содержательной, полной внутреннего глубокого смысла и образного значения. Во многом здесь помогают художнику твердые принципы стиля, о котором всегда Серов думал, который он вместе со своими современниками создавал. Характерно то обстоятельство, что этот стиль получил свое наиболее полное выражение в графическом начале, в рисунке, в рисуночной основе живописи.

Вспомним в этой связи о произведениях большинства членов «Мира искусства», видевшего в Серове своего первого мастера. Они создали своеобразный вариант живописи-графики; линейно-ритмическое начало было основой их стилистики. Серов возвел «мирискусническую» графичность в большую форму. Не случайно он неоднократно обращался к крупноформатному портрету углем на холсте. Не случайно почти графическим стал его знаменитый портрет Иды Рубинштейн. Он не является исключением в позднем творчестве Серова. Смог же остаться не покрытым краской, лишь в угольном рисунке последний, прерванный из-за смерти художника портрет Щербато-

вой, ничем при этом не свидетельствуя о своей незаконченности. Даже такие, казалось бы, живописные вещи, как портрет Орловой или Гиршман, совершенно определенно обнаруживают свою рисуночную основу. Когда смотришь на силуэты фигур в серовских портретах, ясно чувствуешь все его мастерство графика. Линейно-выразительный, графически-ритмический опыт он перенес в живопись. Без этого опыта немыслимо было бы позднее творчество художника.

Мы закономерно возвращаемся в конце общей характеристики творчества Серова к вопросу о стиле. Его вклад в процесс формирования стиля на рубеже столетий был чрезвычайно значителен. При этом Серов не выходил за пределы станковых форм творчества. Разумеется, у него были опыты и в области театральной декорации, монументальной живописи, даже скульптуры. Многие художники в то время, в основном в этих видах творчества (не говоря об архитектуре и прикладном искусстве), разрабатывали проблемы современного стиля. Серов же сосредоточил свои стилевые искания в пределах станковых форм живописи и графики. Заметим, кстати, что его иллюстрации к басням Крылова или к произведениям Пушкина превращались в самостоятельные станковые рисунки. Серов мало думал о тех формах, которые возникают в местах соединения разных видов творчества и которые всегда очень важны для того, чтобы сформировать стиль эпохи, соединяющий под своей эгидой все формы художественно-пластической деятельности. По своему таланту он был прирожденным станковистом. Но нельзя забывать, что станковые формы часто были своеобразной лабораторией, в которой вырабатывались общие стилевые принципы. И в этом отношении роль творчества Серова безусловно велика.

В пределах одного стиля часто заключены не только разные темпераменты, но и различные человеческие интересы. Эти интересы оказываются вне подчинения стилям. Серов среди своих современников — один из немногих, которые могут быть рассмотрены «вне стиля». В своем главном деле — деле портретиста, аналитика и знатока человека — Серов необычайно пристрастен. Он соединяет в себе и доброту и злость. Он может быть добрым и разделять все тяжкие мысли и чувства своей модели, как это он делает в портрете Лукомской. Может понять ребенка в его непосредственном душевном движении. Может восторженно принять творческий порыв артиста. И вместе с тем холодным, анализирующим взглядом познать сущность мелкого человечка или вырождающегося аристократа. Серов зло относится к человеческой пошлости, к неоправданной претензии, к бездарной тупости, к тунеядствующему богатству и праздности. Но всякое чувство художник обязательно претворяет в эстетическую категорию. Он никогда портрет не уподобляет карикатуре. Он ищет художественных формул. В одинаковой мере он подвергает претворению, переделке характер Ермоловой и Орловой, очищая их от случайностей и усиливая каждый раз их исконную характеристическую черту. Чувства оказываются переплавленными. Главным остается умение «возводить в степень». Может быть, эта зоркость и есть серовское «художественно-человеческое» качество, которое делает его непохожим на Врубеля или Коровина, на Бенуа или Добужинского, а возбуждает в нашей памяти столь не похожих друг на друга Гольбейна и Гойю-портретиста.

Разумеется, все приведенные выше сравнения — не сравнения абсолютного качества, исторического места и сыгранной в истории искусства роли. Слишком трудно сравнивать роль великих мастеров прошлого и художников нынешнего столетия. Что же касается реального историко-художественного процесса, проходившего в России в конце XIX — начале XX века, то здесь Серов никем не может быть заменен. Он большой учитель, из мастерской которого вышли хотя и разные, но прекрасные мастера; он художник, расчищавший своим творчеством, своим опытом пути другим; он большой мастер, в совершенстве исполнивший ту роль, которая была предназначена ему историей, словно велевшей ему ввести русскую живопись в XX столетие.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В ТЕКСТЕ

В АЛЬБОМЕ

11. ПОРТРЕТ К. А. КОРОВИНА. 1891. Х., м. 111,2×89. Государственная Третьяковская галерея.
12. ПОРТРЕТ Н. С. ЛЕСКОВА. 1894. Х., м. 64×53. Государственная Третьяковская галерея.
13. ЛЕТОМ. 1895. Х., м. 73,5×93,8. Государственная Третьяковская галерея.
14. ПОРТРЕТ М. К. ОЛИВ. 1895. Х., м. 88×68,5. Государственный Русский музей.
15. ДЕТИ. 1899. Х., м. 71×54. Государственный Русский музей.
16. ПОРТРЕТ С. М. ЛУКОМСКОЙ. 1900. Б. на к., акв., белила. 43×41. Государственная Третьяковская галерея.
17. ПОРТРЕТ И. И. ЛЕВИТАНА. 1900. К. грунтованный, пастель. 100×64. Государственная Третьяковская галерея.
18. ПОРТРЕТ С. М. БОТКИНОЙ. 1899. Х., м. 189×139,5. Государственный Русский музей.
19. ПОРТРЕТ МИКИ МОРОЗОВА. 1901. Х., м. 62,3×70,6. Государственная Третьяковская галерея.
20. ПОРТРЕТ М. А. МОРОЗОВА. 1902. Х., м. 215,5×80,8. Государственная Третьяковская галерея.
21. ПОРТРЕТ И. С. ОСТРОУХОВА. 1902. Х., м. 82×76. Государственная Третьяковская галерея.
22. ПОРТРЕТ З. Н. ЮСУПОВОЙ. 1900—1902. Х., м. 183,5×135. Государственный Русский музей.
23. ПОРТРЕТ Ф. Ф. ЮСУПОВА. 1903. Х., м. 89×71. Государственный Русский музей.
24. ПОРТРЕТ Ф. Ф. ЮСУПОВА. 1903. Х., м. 89×71,5. Государственный Русский музей.
25. ПОРТРЕТ МАКСИМА ГОРЬКОГО. 1905. Х., м. 126×91. Музей А. М. Горького в Москве.
26. ПОРТРЕТ М. Н. ЕРМОЛОВОЙ. 1905. Х., м. 224×120. Государственная Третьяковская галерея.
27. НАТУРЩИЦА. 1905. К., темпера. 68×63 (восьмиугольник). Государственная Третьяковская галерея.
28. ОКТЯБРЬ. 1895. Х., м. 48,5×70,7. Государственная Третьяковская галерея.
29. БАБА С ЛОШАДЬЮ. 1898. Б. на к., пастель. 53×70. Государственная Третьяковская галерея.
30. ЗИМОЙ. 1898. К., гуашь, пастель. 51×68. Государственный Русский музей.
31. СТРИГУНЫ НА ВОДОПОЕ. 1904. Б. на к., пастель. 40×63,8. Государственная Третьяковская галерея.
32. КУПАНИЕ ЛОШАДИ. 1905. Х., м. 72×99. Государственный Русский музей.
33. ПЕТР I НА ПСОВОЙ ОХОТЕ. 1902. К., темпера. 29×50. Государственный Русский музей.
34. ВЫЕЗД ПЕТРА II И ЦЕСАРЕВНЫ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ НА ОХОТУ. 1900. К., темпера. 41×39. Государственный Русский музей.
35. ВЫЕЗД ЕКАТЕРИНЫ II НА СОКОЛИНУЮ ОХОТУ. 1902. К., темпера. 23×40. Государственный Русский музей.
36. «СОЛДАТУШКИ, БРАВЫ РЕБЯТУШКИ, ГДЕ ЖЕ ВАША СЛАВА?» 1905. К., темпера. 47,5×71,5. Государственный Русский музей.
37. ПЕТР I. 1907. К., темпера. 68,5×88. Государственная Третьяковская галерея.
38. ПОРТРЕТ Г. Л. ГИРШМАН. 1907. Х., темпера. 140×140. Государственная Третьяковская галерея.
39. ПОРТРЕТ Е. П. ОЛИВ. 1909. К., гуашь, акв. 94×66,2. Государственный Русский музей.
40. ПОРТРЕТ БАЛЕРИНЫ А. П. ПАВЛОВОЙ. 1909. Б. голубая, уголь, мел. 194×170. Государственный Русский музей.
41. ПОРТРЕТ ИДЫ РУБИНШТЕЙН. 1910. Х., темпера, уголь. 145,5×231,5. Государственный Русский музей.
42. ПОРТРЕТ И. А. МОРОЗОВА. 1910. К., темпера. 63,5×77. Государственная Третьяковская галерея.

43. ПОРТРЕТ О. К. ОРЛОВОЙ. 1911. Х., м. 235×156 (в свету). Государственный Русский музей.

44. ПОРТРЕТ В. О. ГИРШМАНА. 1911. Х., м. 96×77,5. Государственная Третьяковская галерея.

45. ЭСКИЗ ЗАНАВЕСА К БАЛЕТУ «ШЕХЕРАЗАДА». 1910. К., темпера. 56×72. Государственный Русский музей.

46. ОДИССЕЙ И НАВЗИКАЯ. 1910. К., темпера. 85,5×101,5. Государственная Третьяковская галерея.

47. ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ. 1910. Х., темпера. 71×98. Государственная Третьяковская галерея.

48. АПОЛЛОН И ДИАНА, ИЗБИВАЮЩИЕ ДЕТЕЙ НИОБЕИ. Эскиз для росписи стены дома В. В. Носова. Б., акв., ит. кар. 25,5×45,7. Государственная Третьяковская галерея.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. АВТОПОРТРЕТ

1880-е гг.

Х., м. Собр. Н. А. Соколова



2. ВОЛЫ

1885

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



3. ПЛОЩАДЬ СВ. МАРКА В ВЕНЕЦИИ

1887

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



4. ДЕВОЧКА С ПЕРСИКАМИ

1887

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



5. ДЕВУШКА, ОСВЕЩЕННАЯ СОЛНЦЕМ

1888

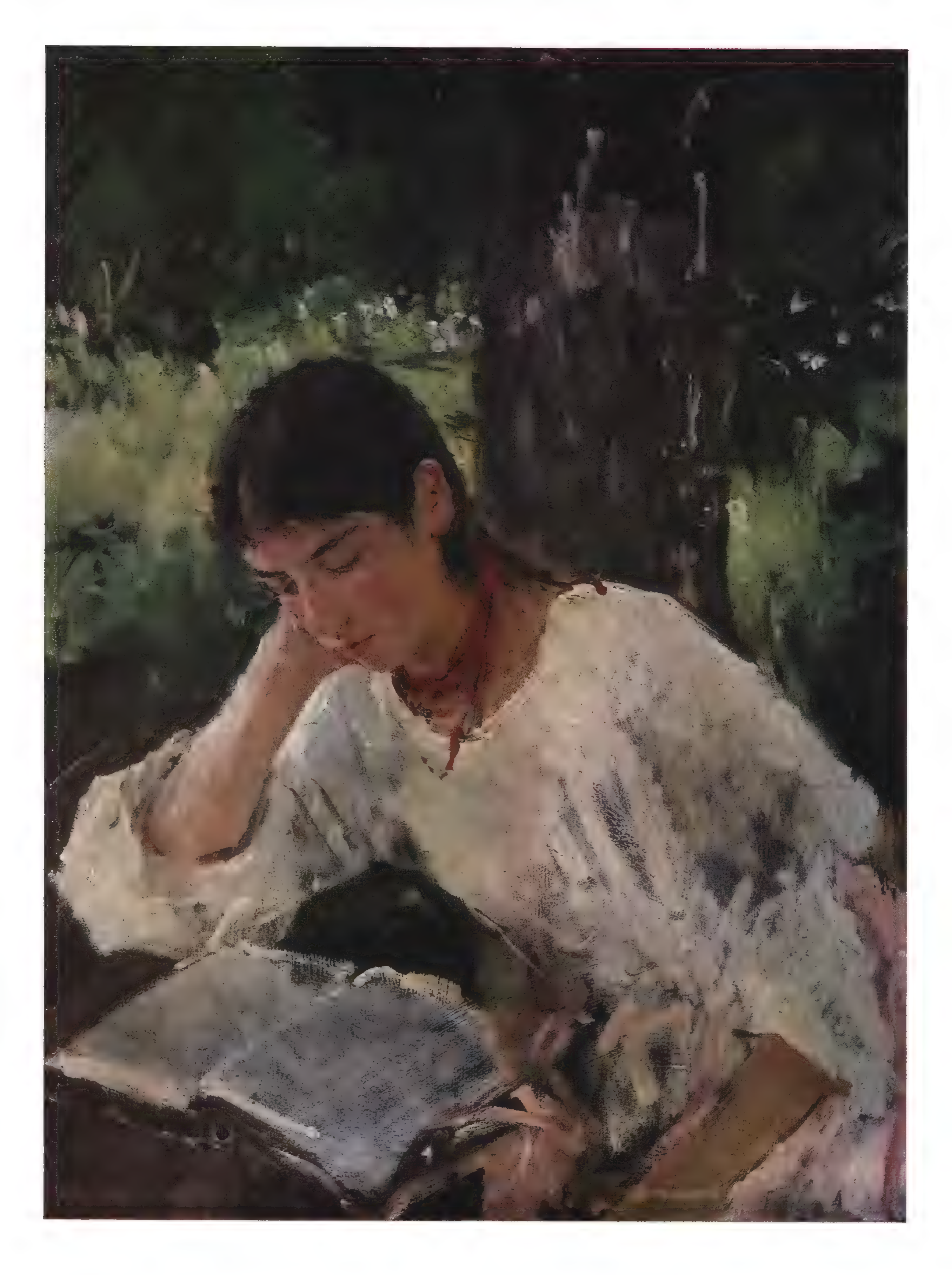
Х., м. Государственная Третьяковская галерея



6. ПОРТРЕТ А. Я. СИМОНОВИЧ

1889

Х., м. Государственный Русский музей



7. ЗАРОСШИЙ ПРУД. ДОМОТКАНОВО

1888

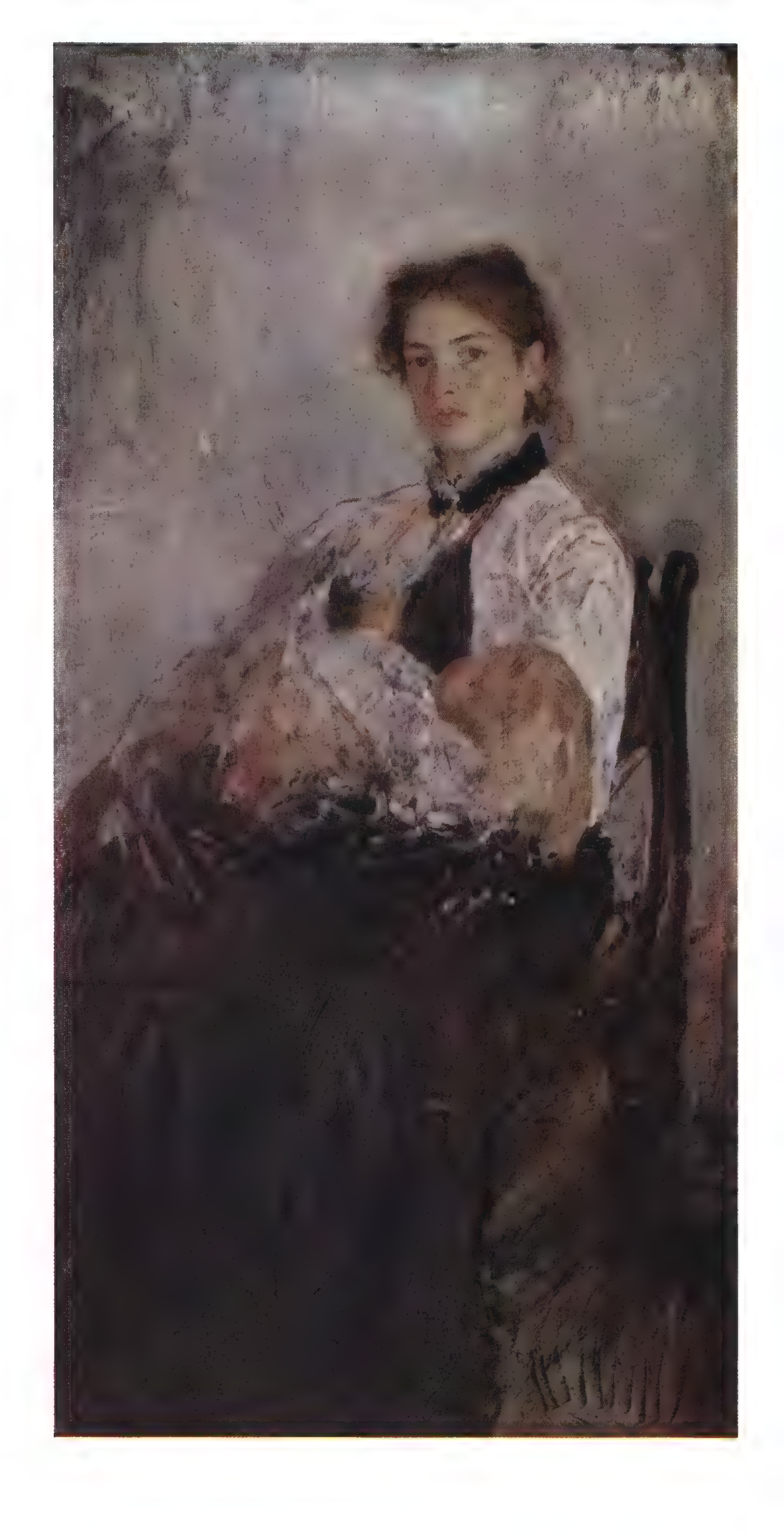
Х., м. Государственная Третьяковская галерея



8. ПОРТРЕТ Н. Я. ДЕРВИЗ С РЕБЕНКОМ

1888—1889

Жел. м. Государственная Третьяковская галерея



9. ПОРТРЕТ АНЖЕЛО МАЗИНИ

1890

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



10. ПОРТРЕТ ФРАНЧЕСКО ТАМАНЬО

1891—1893

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



11. ПОРТРЕТ К. А. КОРОВИНА

1891

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



12. ПОРТРЕТ Н. С. ЛЕСКОВА

1894

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



13. ЛЕТОМ

1895

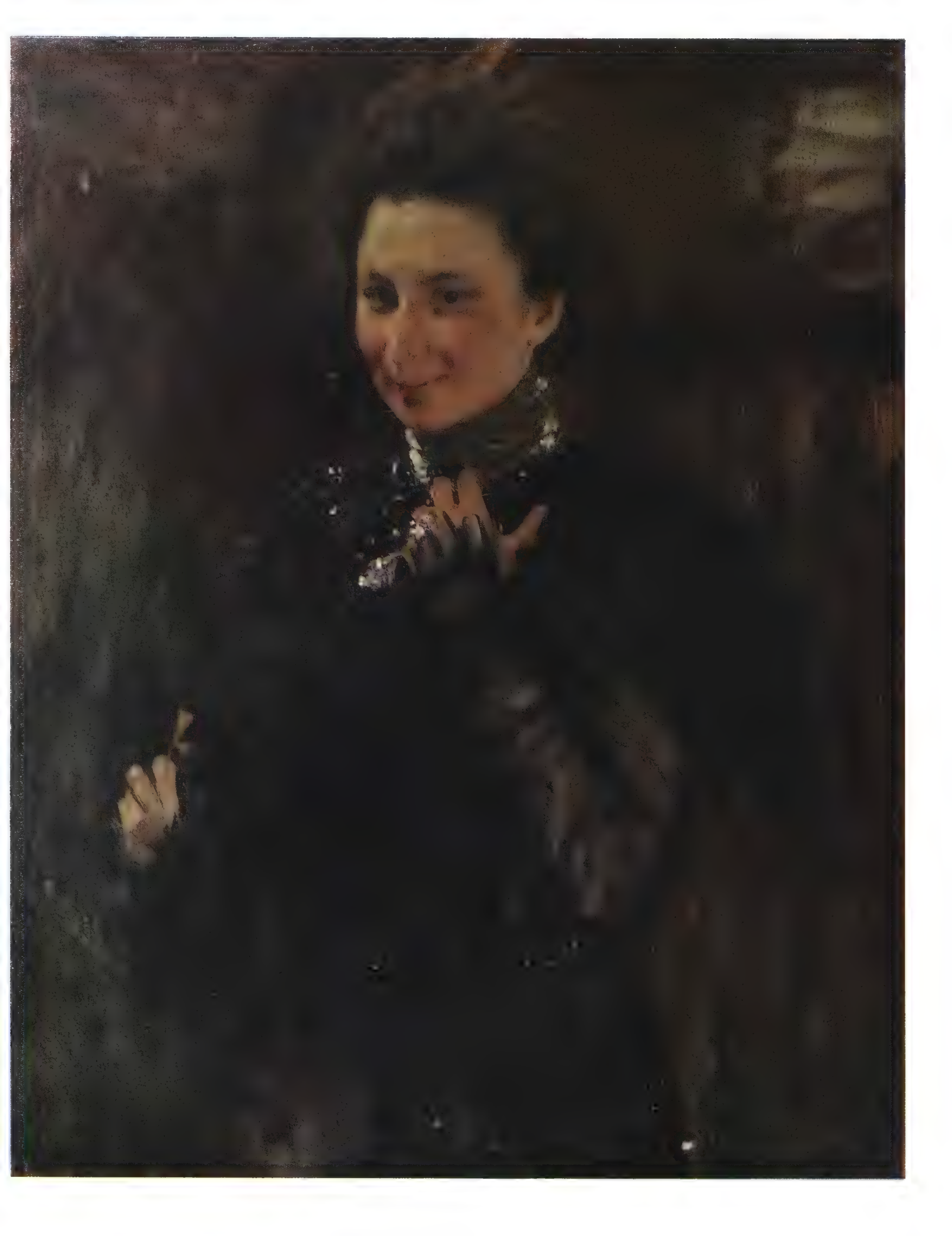
Х., м. Государственная Третьяковская галерея



14. ПОРТРЕТ М. К. ОЛИВ

1895

Х., м. Государственный Русский музей



15. ДЕТИ

1899

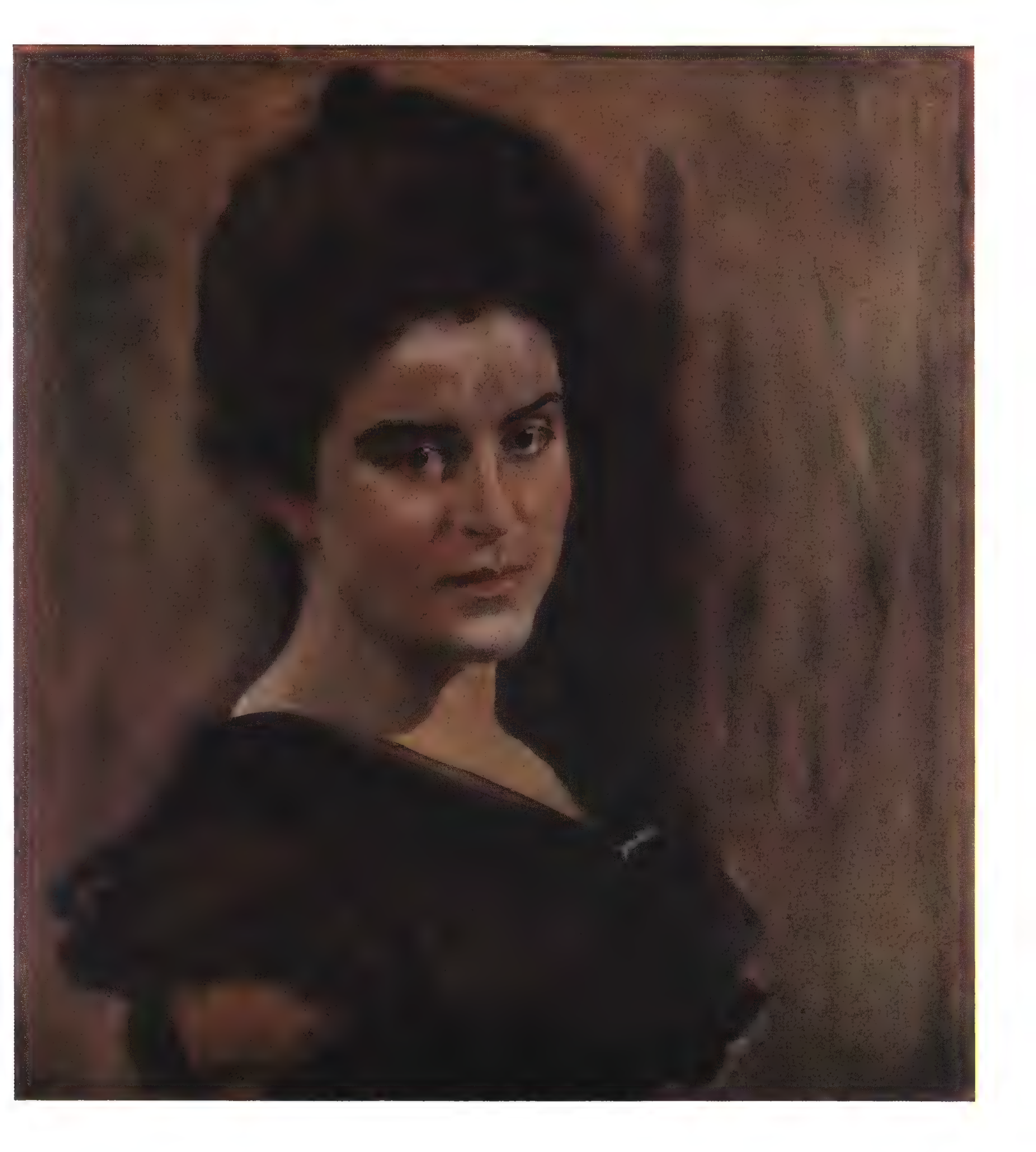
Х., м. Государственный Русский музей



16. ПОРТРЕТ С. М. ЛУКОМСКОЙ

1900

Б. на к., акв., белила. Государственная Третьяковская галерея



17. ПОРТРЕТ И. И. ЛЕВИТАНА

1900

К. грунтованный, пастель. Государственная Третьяковская галерея



18. ПОРТРЕТ С. М. БОТКИНОЙ

1899

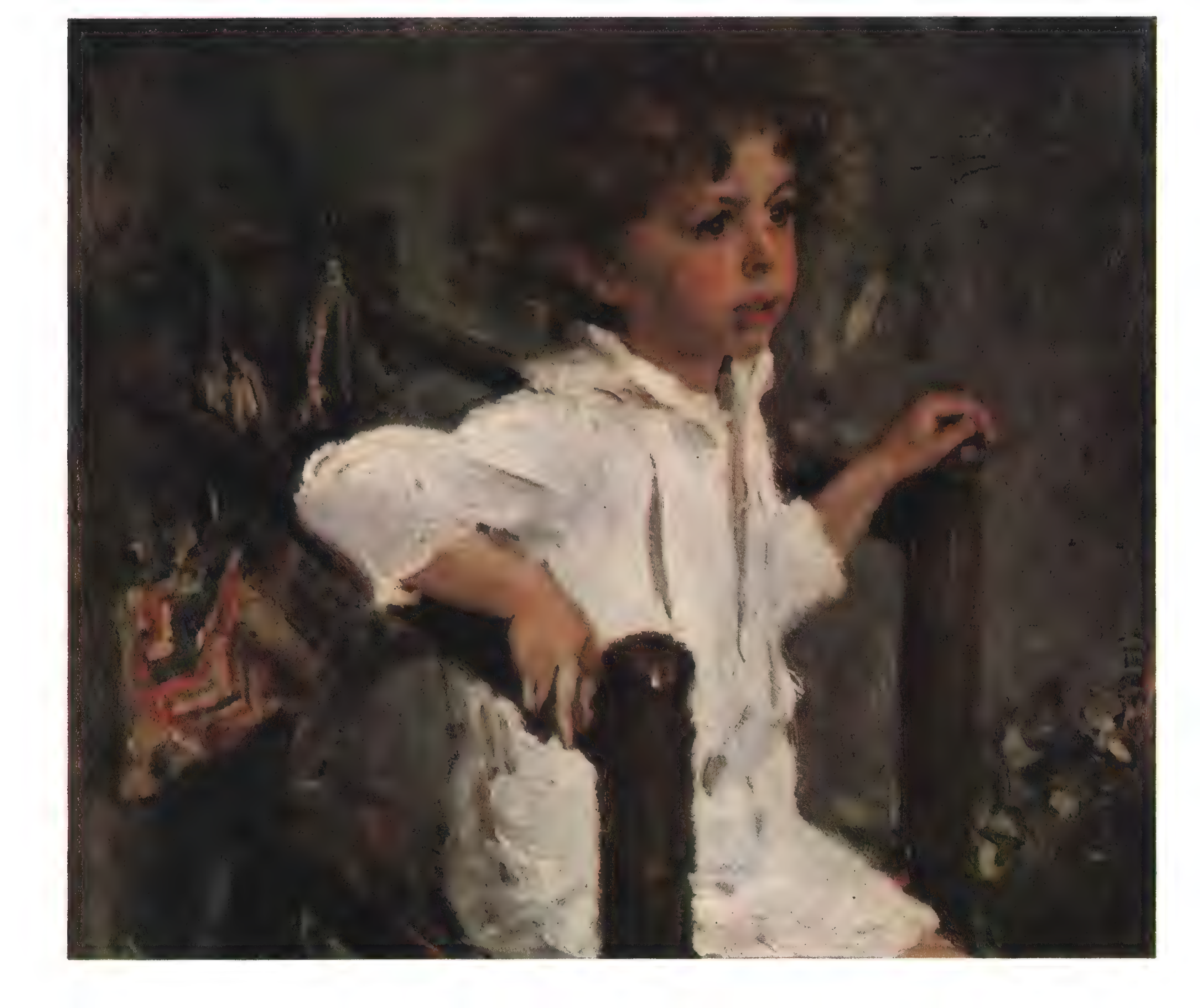
Х., м. Государственный Русский музей



19. ПОРТРЕТ МИКИ МОРОЗОВА

1901

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



20. ПОРТРЕТ М. А. МОРОЗОВА

1902

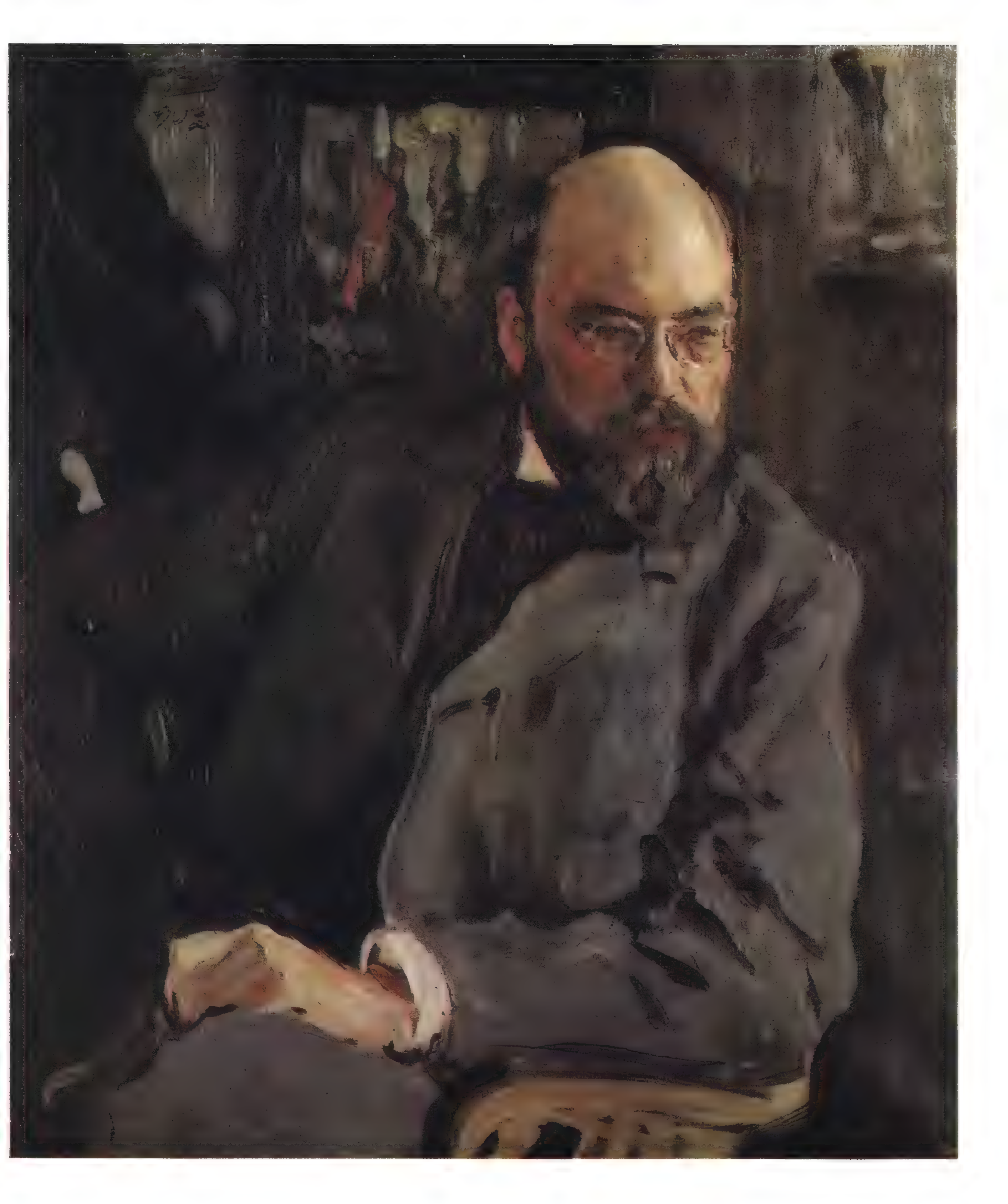
Х., м. Государственная Третьяковская галерея



21. ПОРТРЕТ И. С. ОСТРОУХОВА

1902

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



22. ПОРТРЕТ З. Н. ЮСУПОВОЙ

1900 –1902

Х., м. Государственный Русский музей



23. ПОРТРЕТ Ф. Ф. ЮСУПОВА

1903

Х., м. Государственный Русский музей



24. ПОРТРЕТ Ф. Ф. ЮСУПОВА

1903

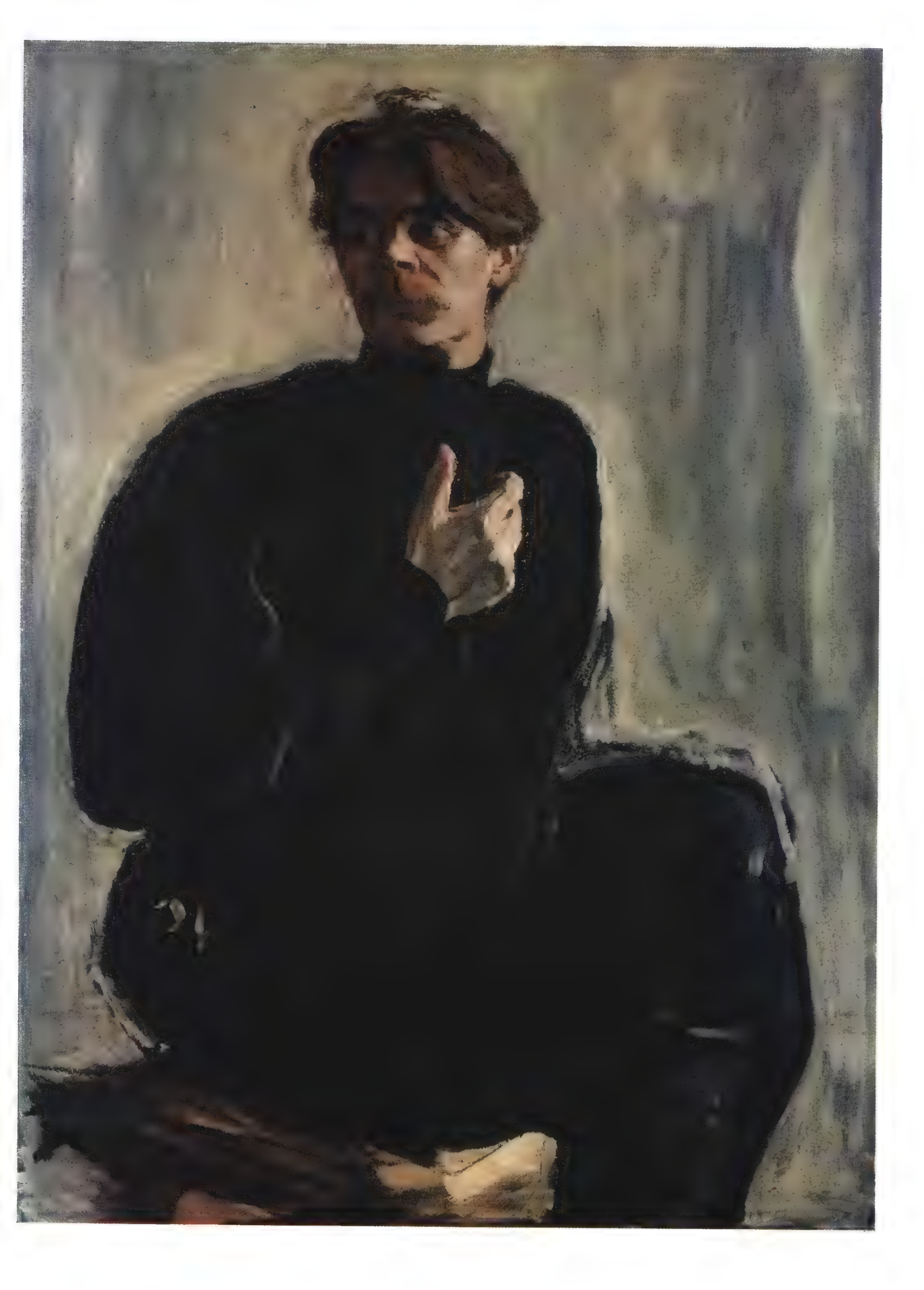
Х., м. Государственный Русский музей



25. ПОРТРЕТ МАКСИМА ГОРЬКОГО

1905

Х., м. Музей А. М. Горького в Москве



26. ПОРТРЕТ М. Н. ЕРМОЛОВОЙ

1905

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



27. НАТУРЩИЦА

1905

К., темпера. Государственная Третьяковская галерея



28. ОКТЯБРЬ

1895

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



29. БАБА С ЛОШАДЬЮ

1898

Б. на к., пастель. Государственная Третьяковская галерея



30. ЗИМОЙ

1898

К., гуашь, пастель. Государственный Русский музей



31. СТРИГУНЫ НА ВОДОПОЕ

1904

Б. на к., пастель. Государственная Третьяковская галерея



32. КУПАНИЕ ЛОШАДИ

1905

Х., м. Государственный Русский музей



33. ПЕТР I НА ПСОВОЙ ОХОТЕ

1902

К., темпера. Государственный Русский музей



34. ВЫЕЗД ПЕТРА II
И ЦЕСАРЕВНЫ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ НА ОХОТУ

1900

К., темпера. Государственный Русский музей



35. ВЫЕЗД ЕКАТЕРИНЫ II НА СОКОЛИНУЮ ОХОТУ
1902

К., темпера. Государственный Русский музей



36. «СОЛДАТУШКИ, БРАВЫ РЕБЯТУШКИ,
ГДЕ ЖЕ ВАША СЛАВА?»

1905

К., темпера. Государственный Русский музей



37. ПЕТР I

1907

К., темпера. Государственная Третьяковская галерея



38. ПОРТРЕТ Г. Л. ГИРШМАН

1907

Х., темпера. Государственная Третьяковская галерея



39. ПОРТРЕТ Е. П. ОЛИВ

1909

К., гуашь, акв. Государственный Русский музей



40. ПОРТРЕТ БАЛЕРИНЫ А. П. ПАВЛОВОЙ

1909

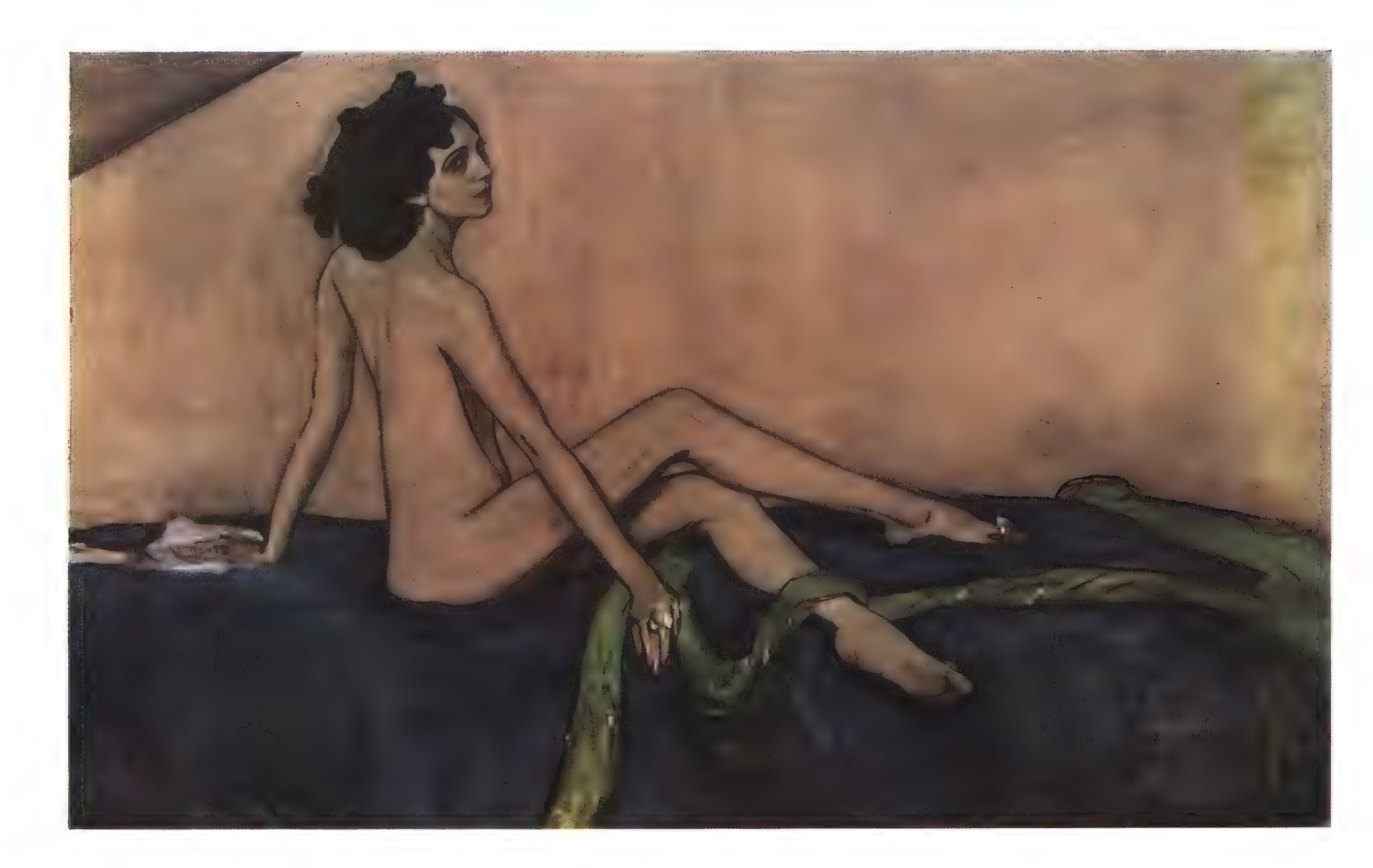
Б. голубая, уголь, мел. Государственный Русский музей



41. ПОРТРЕТ ИДЫ РУБИНШТЕЙН

1910

Х., темпера, уголь. Государственный Русский музей



42. ПОРТРЕТ И. А. МОРОЗОВА

1910

К., темпера. Государственная Третьяковская галерея


В·С
910

43. ПОРТРЕТ О. К. ОРЛОВОЙ

1911

Х., м. Государственный Русский музей



44. ПОРТРЕТ В. О. ГИРШМАНА

1911

Х., м. Государственная Третьяковская галерея



45. ЭСКИЗ ЗАНАВЕСА К БАЛЕТУ «ШЕХЕРАЗАДА»
1910

К., темпера. Государственный Русский музей



46. ОДИССЕЙ И НАВЗИКАЯ

1910

К., темпера. Государственная Третьяковская галерея



47. ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ

1910

Х., темпера. Государственная Третьяковская галерея



48. АПОЛЛОН И ДИАНА, ИЗБИВАЮЩИЕ ДЕТЕЙ НИОБЕИ

Эскиз для росписи стены дома В. В. Носова

Б., акв., ит. кар. Государственная Третьяковская галерея



Серов В. А.

С 32 [Альбом]. Авт. текста и сост. Д. В. Сарабьянов. М., «Искусство», 1973.

32 с.; 48 л. ил.

Альбом посвящен творчеству крупнейшего русского художника конца XIX — начала XX века. Прекрасный живописец и график, В. А. Серов (1865—1911) работал во многих жанрах. «Девочка с персиками», «Петр I», «Похищение Европы», портреты Шаляпина, Лескова, Станиславского, Ермоловой, Горького, К. Коровина и многих других, иллюстрации к басням Крылова вошли в сокровищницу русского и мирового искусства. Во вступительной статье дается анализ творчества В. А. Серова в связи с общими стилистическими исканиями русского и западного искусства рубежа XIX—XX веков.

$\frac{0812\text{-}027}{025(01)\text{-}74}$ 265-73 75С1

ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ СЕРОВ

Автор текста и составитель альбома

ДМИТРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ САРАБЬЯНОВ

Редактор И. Я. Цагарелли. Художник И. С. Клейнард. Художественный редактор Л. А. Иванова. Художественно-технический редактор Е. И. Шилина. Корректура цветных иллюстраций С. И. Кирьяновой. Корректор Л. Я. Трофименко. Сдано в набор 18/VI 1973 г. Подписано к печати 10/X 1973 г. А11219. Формат бумаги $60\times90^{1}/_{8}$. Бумага мелованная. Усл. печ. л. 16,0. Уч.-изд. л. 10,313. Изд. № 997. Тираж 50 000 экз. Заказ № 434. Цена 3 р. 73 к. Издательство «Искусство». Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28.

